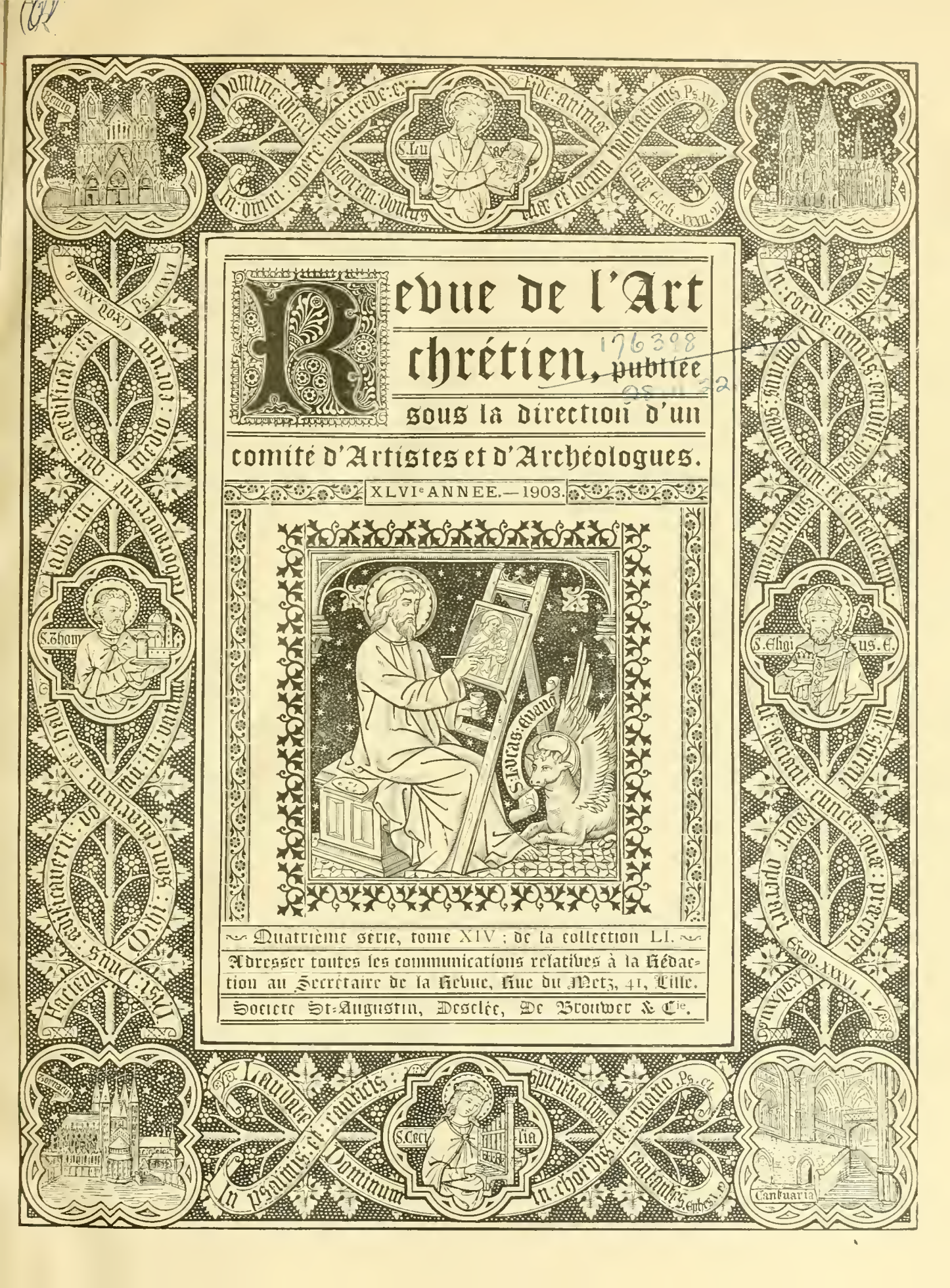
HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

Revue de l'Art chrétien.


Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
XLVIe ANNEE. — 1903.
Quatrième série, tome XIV ; de la collection LI.
Adresser toutes les communications relatives à la Rédaction au Secrétaire de la Revue, Rue du Metz, 41, Lille.
Société St-Augustin, Desclée, De Brouwer & Cie.
176398

N
7810
R4
t.53

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

46me Année. — 4e Série.

Tome XIV (LIe de la collection).

1re livraison. — Janvier 1903.

Fouilles entreprises dans la cathédrale d'Angers,

du 18 août au 12 septembre 1902.

PREMIÈRE PARTIE.

Si les anciens manuscrits renseignent assez exactement sur la cathédrale du XIIe siècle, dont nous admirons aujourd'hui la noble architecture, il en est autrement des édifices qui l'ont précédée.

M. d'Espinay, après avoir, dans ses *Notices archéologiques*, réfuté bien des erreurs, éclairci des textes obscurs sur l'origine de Saint-Maurice d'Angers, conclut ainsi [1] : « Les substructions, trouvées en 1763, lors « de la construction du caveau, appartien- « nent, sinon à la première église, attribuée « à Defensor (vers 325 ou 350), à tout le « moins à celle qui dut la remplacer après « l'incendie de 470 [2]. *Ce sont certainement « les restes de l'église qui existait en 770,* « lorsque Charlemagne la gratifia de privi- « lèges importants. »

Me ralliant entièrement à cette dernière affirmation, je décrirai d'abord ce monument du VIIIe siècle, puis l'église consacrée en 1030 par Hubert de Vendôme, enfin les remaniements opérés après l'incendie de 1032.

Le hasard sert souvent les archéologues. Au moment où l'on y pense le moins, jaillit un éclair, illuminant les choses du passé de soudaines clartés. Béziers raconte, dans son *Histoire de Bayeux* [1], comment la chapelle de Saint-Manvieu (crypte fort ancienne sous le chœur de la cathédrale) ne fut découverte qu'en 1412, quand on creusa la fosse de Jehan de Boissey « de la mère-église de Bayeux pasteur »...

1. Page 83.

2. Grégoire de Tours rapporte que Childéric ayant pris Angers et tué le comte Paul, l'église fut incendiée vers 470. « Magno, ea die, incendio domus Ecclesiæ concremata est. »

1. *Histoire sommaire de la ville de Bayeux*, Caën, 1773, p. 50.

Et lors en faisant la place
Devant le grand autel de grâce
Trouva l'on la basse capelle,
Dont il n'avait été nouvelle...

Un fait analogue se produisit à Angers en 1763.

Les inhumations continuelles dans les églises occasionnaient quelquefois de si graves inconvénients, qu'une ordonnance de police finit par les interdire. On tourna la difficulté dans certaines cathédrales (1), en y creusant de vastes caveaux, dans lesquels on enterrait les défunts, comme dans un cimetière.

Le 18 novembre 1763, le doyen de Monteclerc mit dans la nef de Saint-Maurice d'Angers la première pierre de l'enfeu des chanoines. En voici les dimensions : 15m,60 de long, 6m,40 de large et 2m,90 sous voûte. Les fouilles considérables, nécessitées par ce travail, amenèrent la découverte de substructions fort anciennes.

« On trouva, dit Brossier (2), des piliers, « qui donnent à croire que c'était là le bout « de l'église, avant la construction du chœur « et des deux chapelles des Évêques et « des Chevaliers ; ils paraissent encore au « bout dudit caveau... » Ce sont les piliers marqués A et B sur le plan.

Thorode écrit, de son côté (3) : « Cet édifice « n'avait guère que trente pieds de large « et formait simplement un carré long, qui « aboutissait au chancel. Le mur, qui bor- « nait la dite première (4) église à l'orient, « termine à présent le caveau. Ce mur (C) « et les deux murs côtiers (D et E) avaient « leurs joints, tracés de raies rouges ; ils « étaient donc autrefois au-dessus du pavé « de l'ancienne église, et, comme ces murs « sont à neuf ou dix pieds de profondeur « sous le pavage, il s'en suit que le rez- « de-chaussée était au moins de *neuf ou* « *dix pieds* plus bas que celui de l'église « actuelle. »

Enfin, d'après M. Grille (1), pendant les fouilles de la crypte des chanoines, « on « n'a trouvé ni tombeau ni ossements après « quatre pieds de profondeur, bien qu'il y « ait eu *plus de quinze pieds* de terre rap- « portée. »

Ces trois témoins constatent *de visu* un relèvement considérable du niveau du sol. Faut-il s'en étonner quand on considère la cour de l'évêché dans son état actuel, quand on se rappelle avoir vu, il y a quelques années, enfoncer une sonde de trois mètres, sans rencontrer le solide en avant du porche de la façade, aujourd'hui détruit, et, tout dernièrement dans le préau du cloître, creuser jusqu'à 3m,80 pour atteindre la cosse (2) ou le sol primitif ?

Les indications trop sommaires de Brossier et de Thorode sont précieuses quand même.

Autre bonne fortune pour l'archéologie. Le 7 février dernier, je profitai de quelques réparations pour faire fouiller près de la colonne formant l'angle de la croisée et du transept nord. Aussitôt on mit à nu la section du pilier M, composé de trois colonnes, séparées par des pieds droits. Sa base descendait à 1m,45 en dessous du pavage et les assises en étaient parfaitement conservées. Ce fut un trait de lumière. Si ce

1. On lit dans l'*Écho de Paris*, du 20 janvier 1902 : La grande crypte de la nef de Notre-Dame de Paris, qui a 85 mètres de longueur sur 7 de large et 4 de haut, fut creusée de 1765 à 1767. Des murs la séparaient en quatre caveaux ; dont trois pour la sépulture : 1° des chanoines, 2° des chapelains ou bénéficiers, 3° des enfants de chœur et officiers clercs. Le quatrième était destiné aux cercueils de plomb.

2. Bibliothèque d'Angers. Ms. N° 656, t. I, supp., p. 59.

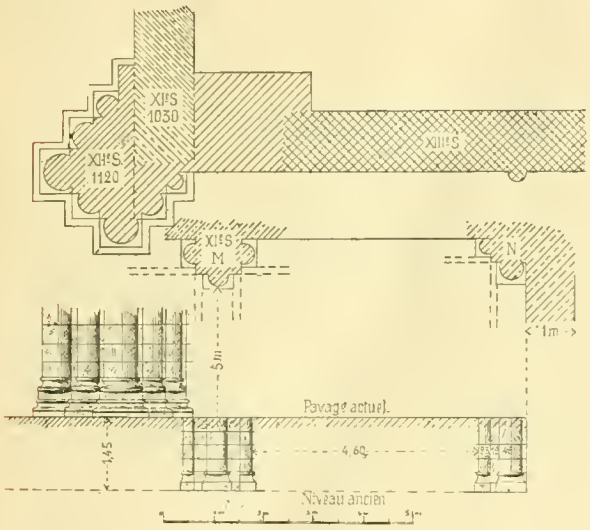
3. Ibid. Ms. N° 879, p. 99 et 100.

4. Thorode fait ici erreur en disant la *première* église ; c'était plutôt la *troisième*.

1. Bibliothèque d'Angers. Ms. Grille. Carton N° 129 — Angers, 4.

2. Couche supérieure d'une ardoisière.

pilier, trouvé par hasard, me disais-je, n'a pas été démoli, les autres donnant le contour d'un ancien transept doivent exister encore... Je le reconstituais déjà par la pensée. Cette découverte heureuse me fit désirer vivement d'entreprendre les fouilles nécessaires pour en reconnaître le plan et les dimensions. Pourquoi celui du Sud n'existerait-il pas enfoui comme celui du Nord ? Enfin, peut-être retrouverait-on l'abside du chœur, démoli au commence-



ment du XIIIe siècle...? J'étais, je l'avoue, un peu dans l'état d'âme de cette brave laitière faisant projet sur projet, dont La Fontaine nous conte l'histoire dans une fable célèbre. La fin en fut grotesque et presque tragique... je m'en tirai un peu mieux, comme on va le voir, heureusement pour la réputation des archéologues. J'aurais toutefois mauvaise grâce de vouloir paraître absolument satisfait et triomphant. Sur bien des points, même après ces fouilles, je suis réduit à des hypothèses, je l'avoue très humblement ; en archéologie, on n'arrive pas facilement à des conclusions aussi précises que le souhaiteraient certains esprits. J'espère néanmoins avoir ajouté une page intéressante à l'histoire de notre belle cathédrale [1].

Grâce à l'appui bienveillant de M. le Préfet, très sensible aux jouissances que procure l'étude des choses anciennes, j'obtins facilement les autorisations nécessaires. Sur l'initiative et la demande de M. Bodinier, sénateur, si compétent en ces questions, le Conseil général m'octroya généreusement une subvention, et je pus commencer le 18 août. Avec quel zèle et quelle entente je fus secondé par M. le chanoine Urseau et par M. l'abbé Houdebine, je ne saurais l'oublier et m'en voudrais de ne pas leur en témoigner ici toute ma reconnaissance. « Quatre yeux voient mieux que deux, » disent les gens de la campagne... rien de plus vrai pour ce cas-ci. Du choc des idées jaillit une étincelle ; de l'échange des réflexions, des appréciations provoquées au cours de ces fouilles, entre nous trois, ont souvent résulté d'intéressantes constatations, dont j'aurais scrupule de confisquer le mérite au détriment de mes deux aimables compagnons.

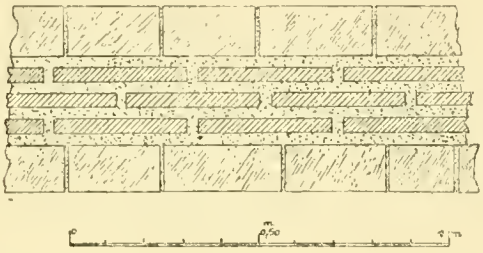
Voici, non pas le journal des découvertes faites pendant les quatre semaines qu'ont duré les fouilles, mais la reconstitution des différents édifices, dont les substructions sont encore enfouies sous le dallage.

I. Eglise existant en 770.

D'APRÈS Thorode (et je me range à son opinion), elle formait un *carré* long, finissant au chancel. Dix mètres séparaient les deux murs parallèles D, E ; un troisième C terminait l'édifice à l'*Orient*.

1. Je tirerai aussi grand profit de ces fouilles pour le 1er volume de la *Monographie de la cathédrale*, dont le 3e volume *(le mobilier)* est déjà paru, tandis que le second *(Immeubles par destination)* est en cours de publication.

Jusqu'où s'étendait-il à l'*Occident ?* Peut-être jusqu'à la hauteur de la rue de l'Évêché, qui aurait rejoint, en passant devant le porche de l'église, la rue Saint-Evroult, peut-être moins loin. Vainement j'ai recherché sur divers points de la nef ce mur *occidental.* Il pourrait bien avoir été enveloppé dans une énorme maçonnerie de 2 mètres de large, traversant l'église à la hauteur de la dalle d'entrée du caveau et qui appartient certainement à l'époque de celui-ci. L'église aurait eu, dans cette seconde hypothèse, environ 17 mètres de long sur 10 de large. Son niveau était plus bas de dix à douze pieds que celui d'aujourd'hui.



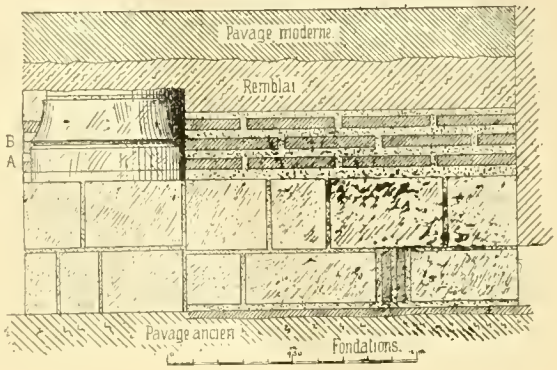
Thorode avait vu le parement *intérieur* des murs D, E, jointés de lignes rouges; ceci ne suffit pas pour leur donner une date. Il me fut permis, en 1879, d'apercevoir leur parement *extérieur*, composé d'assises de tuffeau, hautes de $0^m,25$ à $0^m,30$, séparées par trois rangs de grandes briques, semblables à celles qu'on remarque aux piliers de la croisée des églises Saint-Serge et Saint-Martin d'Angers. Longues de $0^m,35$, larges de $0^m,225$, épaisses de $0^m,04$, elles sont soigneusement entourées de joints de $0^m,03$. Plusieurs de ces briques ont été déposées au Musée diocésain. Il n'est pas téméraire de faire remonter au moins au VIIIe siècle un pareil genre de construction.

Le mur E passe à un mètre de la colonne du XIIe siècle, tandis que le mur D en est éloigné de $0^m,50$ seulement. L'axe de l'édifice du VIIIe siècle était donc plus à droite de $0^m,25$ que celui de l'église actuelle.

Desnoyers, entrepreneur du caveau, ne s'en aperçut pas, en tout cas il n'y prit pas garde ; la dalle d'entrée de l'enfeu des chanoines se trouve un peu à droite, par rapport au milieu de l'allée de la nef.

Agrandissement de cette église, terminée primitivement au chancel.

A une date difficile à préciser, mais qui pourrait bien être assez rapprochée de l'échange fait par Eudes, comte d'Anjou, et



l'évêque Dodon, en 850 (1), en tout cas, peu éloignée de la construction des murs A et B (l'appareil étant absolument le même, assises de tuffeau séparées par un triple rang de briques), l'église fut prolongée vers le chœur, augmentée de deux transepts et d'une croisée, vraisemblablement aussi d'une abside. Le terrain, sur lequel furent élevées ces diverses constructions, appartenant au comte avant 850, était plus élevé que celui de l'église. On dut abattre le mur C sur une hauteur de $1^m,20$, correspondant au niveau des bases A et B.

Arrêtons-nous un instant à l'examen de la première.

1. *Gallia christiana* d'Hauréau. Preuves. Colonne 145.

La face du côté de la nef a $1^m,30$ de large : chose curieuse, l'angle à gauche est soigneusement arrondi. Briques et tuffeaux ont été taillés et présentent aux regards un quart de cercle, comme pour empêcher les fidèles de se heurter, dans un passage relativement étroit, contre un angle trop vif. Pourtant la pile est appuyée au mur E, de $0^m,50$ d'épaisseur, qui se dirige vers l'autel.

Deux ressauts de $0^m,70$ amènent au côté de la pile, portant l'arc séparant la nef de la croisée. Du côté du chœur, le massif de la pile a $1^m,35$ d'épaisseur : une grosse colonne en tuffeau de $0^m,52$ de diamètre a été rapportée dans l'angle, au XIe siècle, comme à Saint-Martin d'Angers. Combien est primitif le profil de sa base (1), reposant sur un soubassement carré, qui affleure le parement des deux faces de la pile ! Remarquez aussi à l'assise inférieure ce remplissage composé de deux briques posées sur champ entre les pierres : quelle négligence de la part de l'appareilleur de n'en avoir pas taillé une assez longue pour aller jusqu'à l'angle !

Bien que le pavage descende là à $1^m,20$ au-dessous de celui que nous foulons, le mur E, dans la partie qui dépasse la pile et se dirige vers le chœur, ne descend qu'à un mètre. Après cela, plus de fondation... Comment expliquer cette anomalie ?... Peut-être dans cette partie, ce mur construit avant la pile, n'était-il que provisoire et devait-il être démoli, puisque l'angle arrondi de la pile A démontre que celle-ci a été construite pour être isolée et entièrement dégagée. Il y a là un point que je renonce à éclaircir.

1. Cette base a été tournée. Sur le socle rond, qui repose sur les deux dernières pierres de la seconde assise, le tourneur a profilé en creux une fine moulure à angle rentrant, mais beaucoup plus petite que celle désignée en B.

Les quatre piles A, B, U, V avaient été établies pour porter un clocher, surmontant une voûte en coupole, comme à Saint-Martin, situé entre la nef, accompagnée de collatéraux *(prévus*, sinon *exécutés)*, des transepts dont le mur F (briques et tuffeaux) montre une amorce et enfin une abside, flanquée de deux allées, remplacées un peu plus tard.

En somme, dans l'état actuel des substructions et vu l'impossibilité de fouiller sous les marches de l'autel, je renonce à délimiter d'une façon plus exacte cette église.

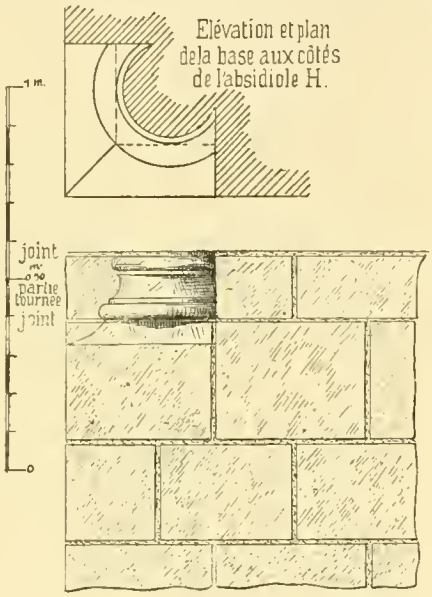
II. Reconstruction de la cathédrale par Hubert de Vendôme. 1030.

La cathédrale était au XIe siècle en bien triste état : l'évêque Hubert de Vendôme la dépeint comme menaçant ruine, au moment où il en entreprit la reconstruction : « *Hanc domum sanctam Dei beatique Mauricii, sedem videlicet episcopalem, indecenti prius ac periculosa infirmitate vel prisco incendio mutabundam, ab ipsis fundamentis in antiquum soliditatis sive pulchritudinis renovare adorsus....* » La consécration eut lieu le 17 des calendes de septembre 1030 (1). En quoi consistait cette cathédrale ? Suivant Thorode, elle comprenait l'espace occupé par la nef actuelle ; selon d'autres, le mur, dont on trouva le contour, lorsqu'on creusa les fondements de l'autel à baldaquin, en 1757, la bornait au Levant. Personne ne se doutait qu'elle avait des transepts et des absidioles.

Bien que, dans sa charte de 1030, Hubert de Vendôme dise qu'il reconstruisit l'édifice depuis ses fondements « *ab ipsis funda-*

1. La charte, extraite du Cartulaire Noir du chapitre N° 21 (aujourd'hui détruit), a été copiée par Lehoreau dans son *Cérémonial*, conservé à la Bibliothèque de l'Évêché. (T. I, p. 569.)

mentis, » ceci ne doit pas s'entendre à la lettre. Je concède l'exactitude de cette expression pour la triple nef, aussi longue que celle d'aujourd'hui et dont la façade était sensiblement sur le même emplacement, mais il conserva les piles A et B et très probablement deux autres piles semblables, modifiées un peu plus tard en U et V ; aux unes et aux autres il ajouta une grosse colonne d'angle ; enfin le mur F appartient aussi à l'église du VIIIe siècle.



L'abside principale G et l'absidiole H, bâties en petit appareil, sont l'œuvre d'Hubert de Vendôme, ainsi que le mur L, auquel les murs J et K se réunissaient en arrière de l'abside. Le reste des substructions appartient à une époque plus récente. Deux colonnes décorent l'entrée de l'absidiole H. Voici le profil de leur base (1).

J'ai parlé tout à l'heure d'une triple nef : les murs extérieurs des nefs latérales subsistent encore avec leurs petits contreforts très régulièrement espacés. Ils ont été conservés et servent de clôture à la grande nef du XIIe siècle, comme on le fit plus tard à l'église de la Couture, du Mans, à l'église de la Trinité, de Laval, et ailleurs. Correspondant aux piles A et B, il y avait deux rangs de piliers, neuf de chaque côté, séparant en trois allées l'énorme distance ($16^m,20$) entre les murs extérieurs. Il eût été bien intéressant d'en trouver les soubassements et les premières assises : cette satisfaction me fut refusée. Je me représente ces piliers *carrés*, comme à l'église du Ronceray, mais sans colonne engagée vers l'axe de l'église, car ces trois nefs devaient être non point voûtées, mais couvertes d'une charpente. Si elles avaient été voûtées, les contreforts de $1^m,20$ de large sur $0^m,60$ seulement de profondeur, auraient été plus saillants et surtout le maître de l'œuvre aurait élevé à l'intérieur des murs extrêmes des colonnes engagées ou des pilastres correspondant aux contreforts pour porter les arcs doubleaux, destinés à renforcer de distance en distance les voûtes en berceau. Rien de semblable. En 1871, j'ai pu le vérifier (1), les murailles, en moyen appareil

1. Ce profil est à peu près le même que celui de l'arcature carolingienne, visible encore dans la crypte de l'église abbatiale de Saint-Denis en France. *Dictionnaire raisonné d'architecture*, de Viollet-le-Duc, t. II, p. 126. Les moulures circulaires de la base, exécutées *au tour*, au lieu de reposer sur une surface plate, comme on en voit aux grosses colonnes ajoutées aux piles A et B, portent sur une moulure creuse, taillée dans la partie supérieure de la pierre d'angle ; celle-ci a la même hauteur que la pierre suivante. Ce détail est intéressant à noter en passant.

1. L'architecte a été, il faut en convenir, bien mal inspiré, en 1871, quand il a simulé, en enduisant les murs construits en *moyen* appareil (dont les pierres auraient dû être rejointes simplement), un appareil *beaucoup plus grand*, semblable *à celui des piles et des arcatures du XIIe siècle*. Qui, sans le savoir à l'avance, peut soupçonner aujourd'hui que les murs intérieurs sont de 1030 ? Masqués par cet enduit trompeur, ils semblent de la même date que tout le reste. A l'extérieur, de la cour de l'Évêché, il est facile de s'apercevoir du contraire. Ainsi l'atteste aussi la belle porte, percée dans l'axe de la rue de l'Évêché au XIIe siècle, au travers du mur du XIe. Ici même, on a dû faire disparaître toute la partie inférieure de l'un des petits contreforts pour l'ouverture de la porte à l'emplacement exact qu'on voulait lui assigner.

irrégulier, avaient été construites tout unies d'un bout à l'autre. Aucune trace de pilastres rasés dans la suite, ni de fenêtres bouchées plus tard. Aussi est-ce avec intention que j'ai évité le mot de *bas-côté*, *basse-nef*. Ici, contrairement à ce qui se voit à l'église de la Couture, du Mans, les trois nefs étaient sensiblement de même élévation comme à l'église du Ronceray, éclairées par des fenêtres percées dans la partie supérieure des murs, qu'on dut démolir au XIIe siècle et remplacer par de grandes baies géminées.

A mon très grand regret, je le répète, j'ai eu beau faire des recherches dans l'axe des contreforts en divers endroits de la nef, aucune trace des anciens piliers : j'estime qu'ils ont été détruits pour leurs pierres être employées au cours des grands travaux du XIIe siècle.

Les nefs latérales, construites par Hubert de Vendôme, nous montrent l'emploi par l'architecte de la mesure de $0^m,60$, comme base du tracé de son église. Ainsi les murs ayant $1^m,20$ d'épaisseur, sont ornés de contreforts de $1^m,20$ de large sur $0^m,60$ de profondeur, espacés les uns des autres de $3^m,60$: toujours des multiples de $0^m,60$. Adoptant ce parti-pris, nous pouvons déterminer la largeur relative des piliers et des nefs. Étant donné qu'il y a $16^m,20$ (27 fois $0^m,60$) entre les parements intérieurs des deux murs, la grande nef, dont les deux derniers arceaux s'appuyaient sur les piles A et B, avait probablement $7^m,80$ (14 fois $0^m,60$) ; les piliers, $1^m,20$ et les nefs latérales, 3^m (5 fois $0^m,60$). La très grande différence de largeur entre la nef principale et les deux autres ne doit pas surprendre, les églises de Saint-Hilaire de Poitiers (consacrée en 1049), de Notre-Dame et de Sainte-Radegonde [1] de la même ville, présentent à peu de chose près les mêmes proportions.

A droite et à gauche de l'abside principale, les murs J et K formaient deux allées ou couloirs se prolongeant jusqu'au mur L en petit appareil. Y avait-il autrefois des autels placés en arrière de l'abside ou bien cet espace était-il occupé par la sacristie ? Je ne saurais le dire.

Derrière le maître-autel de 1757, à $0^m,30$ en arrière de la dernière marche, nous avons découvert l'abside G en petit appareil. Un soubassement de $0^m,10$ de saillie ornait sa partie inférieure ; quel pouvait bien être son aspect au-dessus du niveau actuel ? Ses murs, percés de quelques fenêtres, montaient-ils du fond jusqu'à la corniche, ou bien une série de colonnes cylindriques, surmontées de cintres, formait-elle un rond-point, communiquant avec une sorte de déambulatoire ? Me voici encore réduit à ne pouvoir trancher la question.

III. Reprise des transepts. Restauration du chœur après 1032.

La cathédrale d'Hubert de Vendôme fut-elle brûlée en 1032 avec la cité ? La chronique de Saint-Maixent l'affirme et donne par erreur la date de 1036. En tout cas, les charpentes seules durent être endommagées ; peut-être profita-t-on de ces détériorations, pour entreprendre de nouveaux travaux. Le contraste qui existe entre l'architecture si sévère des nefs d'Hubert de Vendôme et celle des transepts, dont nous avons reconnu les substructions, donne à le penser.

Lorsque, le 7 février, je découvris la pile M, elle m'intrigua beaucoup. L'analyse de ses éléments me fit conclure qu'elle

1. A l'entrée de la croisée de l'église de Sainte-Radegonde, on saisit parfaitement la disposition primitive des trois nefs, bien que celles-ci aient fait place à une large nef de la fin du XIIe siècle.

portait jadis une voûte compliquée et non point un simple berceau. Le chapiteau de la colonne principale recevait un arc doubleau, renforcé d'un second rang de claveaux, correspondant aux pieds droits, tandis que des arcs formerets retombaient sur les colonnes secondaires. Enfin, une voûte d'arête était établie entre le doubleau et les formerets. De tels piliers, d'après Viollet-le-Duc, ne se montrent qu'à la fin du XIe siècle. J'en ai cependant vu qui sont ainsi disposés à Saint-Hilaire de Poitiers, consacré en 1049. Bien que l'histoire n'ait conservé le souvenir d'aucun travail fait à la cathédrale à cette époque, je ne puis hésiter à attribuer à la seconde moitié du XIe siècle, plutôt qu'à la première, les constructions dont il s'agit.

L'autel du Crucifix fut consacré en 1051, vers le haut de la nef, par l'évêque Eusèbe Brunon (1); le maître-autel fut rebâti en 1093 par Geoffroy de Tours (2). Ces deux événements, à défaut de texte positif, ne permettent-ils pas de supposer qu'ils ont été, pour ainsi dire, la conséquence de la restauration faite aux charpentes de la nef et de celle des transepts ? L'appareil n'est plus le même : le système duodécimal (l'emploi de cette mesure de 0^m,60 signalée pour les nefs) est abandonné, la richesse des transepts accentue en somme la pauvreté des nefs; l'architecture est toute différente dans l'absidiole X, les piles O, P, Q, R, S, T et les portions de mur droit, d'un mètre d'épaisseur, aperçues ça et là. Pour l'escalier du clocher, placé comme aux églises d'Avenières, à Laval, et de Montierneuf, à Poitiers, il a 0^m,70 de largeur. Nous avons pu en voir trois marches fort usées. Les deux piles U et V ont été remaniées. Les anciennes, semblables aux piles A et B, peuvent bien avoir été simplement entourées d'un nouveau parement en grand appareil, qui aurait retréci l'arc traversant les transepts de A en U et de B en V. La voûte en coupole a dû être changée en une voûte d'arête pour répondre aux quatre autres.

En même temps furent élevés deux murs Y et Z, dont nous n'avons pas vérifié l'épaisseur, formant un déambulatoire et ménageant derrière l'abside un enfoncement profond de 1^m,20 sur 5 mètres, sorte de chapelle, réservée à l'autel de Saint-René (1).

Une différence de niveau de 0^m,15, rachetée par une ou deux marches, existait entre le pavage des transepts et celui de la croisée.

Ces transepts, voûtés comme l'indique la composition des piles, étaient assurément fort beaux. Dans l'absidiole en petit appareil, construite par Hubert de Vendôme et remplacée par celle marquée en X, il avait élevé un autel à sainte Foy (2), renouvelé sans doute plusieurs fois et devant lequel fut enterré, en 1204, Echmilidh-Malachias, évêque de Down-Patrick, archevêque nommé d'Armagh (3). Le corps de cet évêque d'Irlande fut retrouvé en 1635, quand on reconstruisit les autels (4).

1. Bibliothèque d'Angers, Ms. N° 894, p. 26.

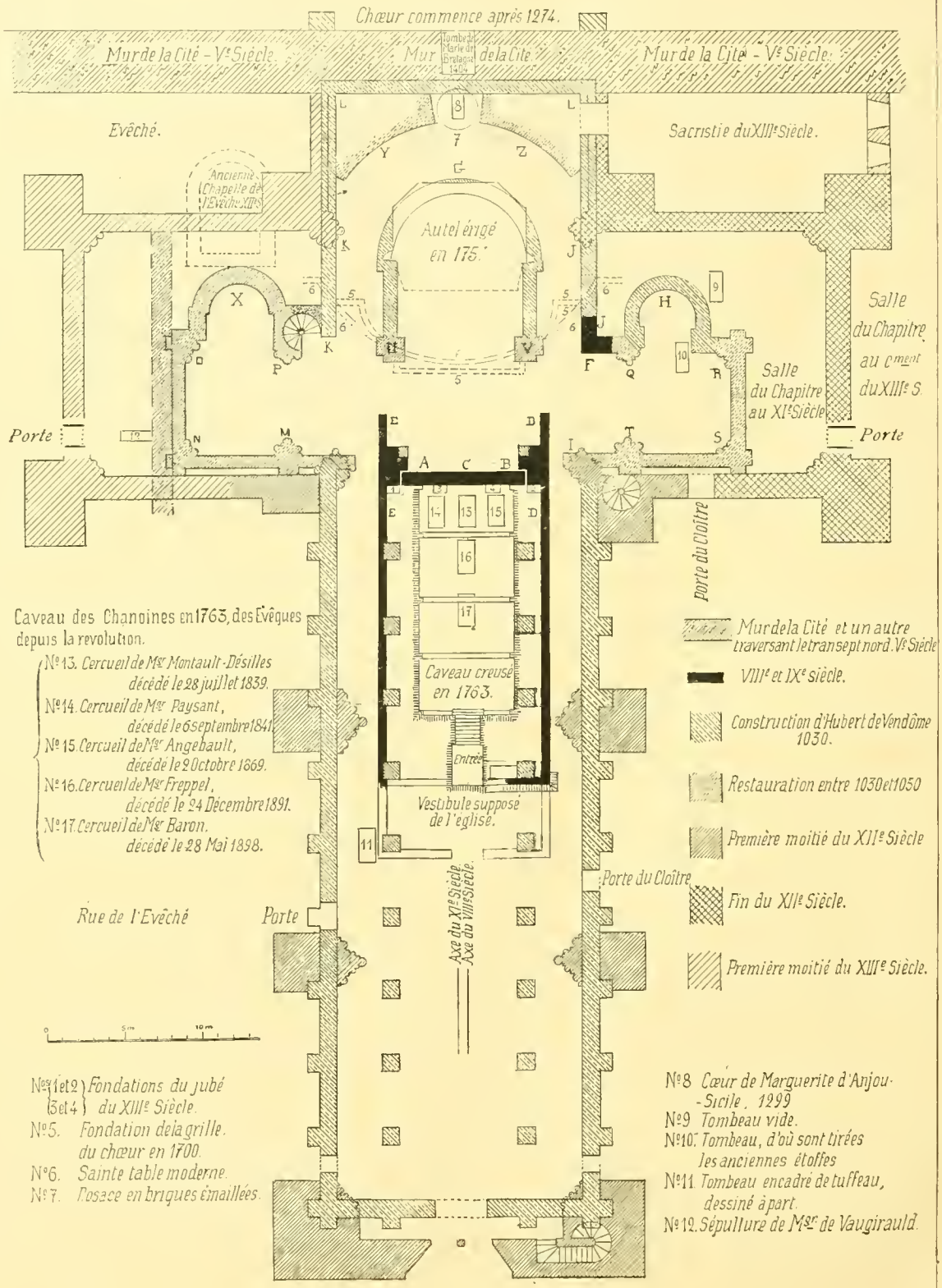
2. *Annales ecclésiastiques d'Angers*, par l'abbé Pletteau, p. 6. Dom Housseau, t. XVI.

1. Les reliques de saint René ayant été transférées à la cathédrale en 1010, il est probable qu'un autel lui fut élevé dès cette époque. Il existait certainement entre 1093 et 1101, d'après une charte du Cartulaire d'Azé.

2. Bernard, écolâtre d'Angers, dans son *Livre des Miracles de sainte Foy*, publié par l'abbé Bouillet, note le projet qu'avait l'évêque Hubert de Vendôme occupé à reconstruire sa cathédrale, d'élever un autel en l'honneur de sainte Foy (p. 87).

3. *Ms. de Dubuisson-Aubenay*, de la bibliothèque du Mis de Villoutreys, p. 115. Ex Calendario Sancti Mauricii Andegavensis. — Maius, Kal. 3. « Malachias Lugdunensis (pour Dunensis) episcopus et Armachna electus, qui veniens ad regem Anglorum obiit Andegavi et sepultus est in ecclesia nostra *juxta altare sanctæ Fidis*.

4. *Ibidem*, p. 122vo M. l'abbé Houdebine a, dans une très intéressante brochure, élucidé les différentes questions se rapportant à ce fait historique, ignoré jusqu'en 1901.

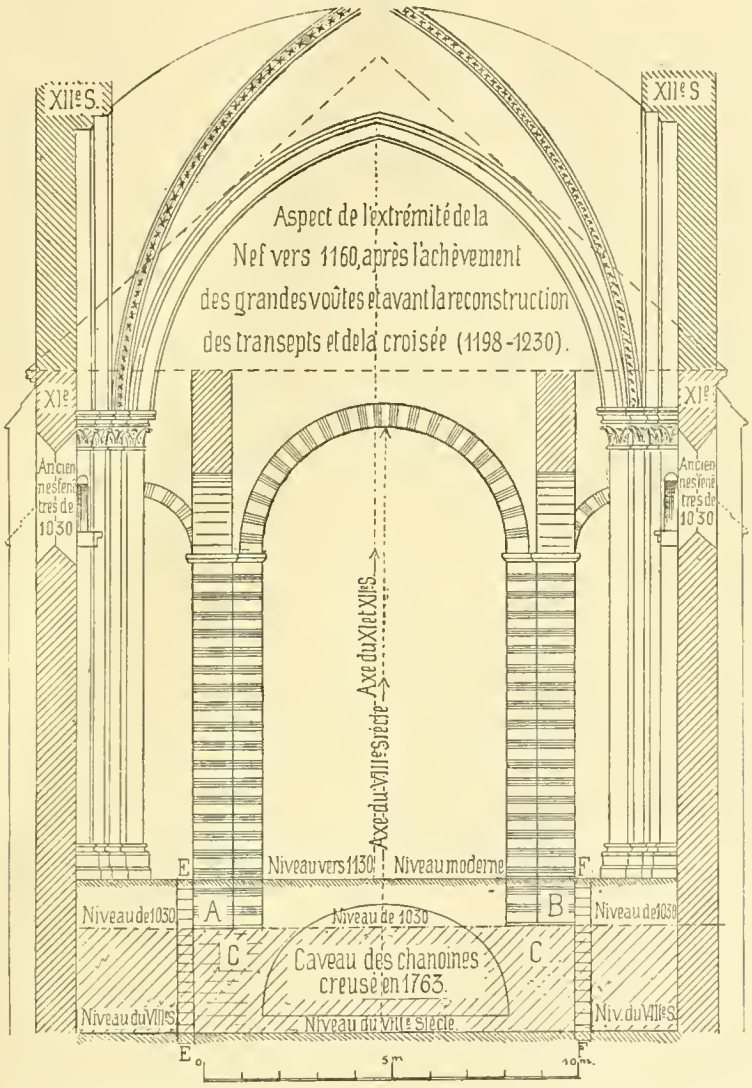


Plan de la cathédrale d'Angers, dressé après les fouilles de 1902.

En résumé, au commencement du XIIe siècle, la cathédrale d'Angers comprenait :

1° Trois nefs de même élévation, bâties par Hubert de Vendôme, longues d'environ 44 mètres.

2° Une croisée, surmontée d'un clocher, entre deux transepts ayant 32 mètres dans leur plus grande longueur et cinq mètres de large (1), sur lesquels s'ouvraient deux absidioles d'inégal diamètre et de date



différente, l'escalier du clocher, deux collatéraux entourant l'abside et sans doute plusieurs portes communiquant avec le cloître et avec la salle du chapitre, située comme à la cathédrale de Lescar à l'extrémité vers le Sud (1).

1. Voir le plan et la description de cette belle église, consacrée en 1061, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1899, 468.

3° Une abside avec déambulatoire d'une profondeur totale de 15 mètres (2).

4° Peut-être une crypte sous le chœur. Lorsque, en 1757, fut construite la masse du nouvel autel (8 mètres sur plus de sept), à quelle profondeur descendit l'entrepre-

1. Les transepts ont aujourd'hui 44m,66 sur 15m,50.

2. Aujourd'hui la longueur totale jusqu'au fond de l'abside (construite après 1274) est de 89m,80.

neur, quelles substructions rencontra-t-il ? Voilà ce qui eût été bien important à consigner. Personne n'en fit rien. On sait seulement qu'en 1699, il fallut sur le même emplacement, pour établir l'autel à la Romaine, enfoncer une vingtaine de pieux en manière de pilotis pour éviter les tassements (1)... Y avait-il eu là une crypte, comme en bien des églises du XIe siècle ? Cette question, comme tant d'autres, reste sans solution, faute d'avoir pu faire des fouilles profondes dans l'espace occupé aujourd'hui par le maître-autel à baldaquin et son double emmarchement.

Les plans relevés avec soin suppléeront à ce que j'ai omis pour n'être pas trop long. Les traits gras indiquent les parties réellement découvertes et examinées ; les traits pointillés désignent les constructions détruites ou supposées. Les contreforts des extrémités des transepts ont été tracés d'après ceux de l'évêché, figurés sur un plan de 1693. En avant des piles A et B ont été trouvées les fondations 1 et 2 des piles du jubé du XIIIe siècle. Les murs 3 et 4 appartenaient à la même construction. La fondation 5 est celle de la grille du chœur posée en 1700 et le mur 6 la table de communion actuelle.

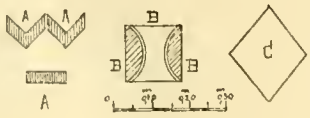
DEUXIÈME PARTIE.

APRÈS la description des anciennes substructions, je me propose de faire connaître divers objets, trouvés au cours de ces recherches.

I. Restes d'anciens pavages.

Çà et là se sont rencontrées dans les remblais, mais en très petit nombre, des briques émaillées, moulées les unes en bordure étroite rectiligne A, en angle droit A (formant par juxtaposition des chevrons), les autres des portions de cercle B, et des losanges C.

« Chaque pièce porte sa couleur ; c'est « par l'assemblage qu'on obtenait le dessin. « Les briquetiers du XIIe siècle avaient « poussé fort loin l'art de mouler ces petits « morceaux de terre et souvent ils compo- « saient des dessins assez compliqués... Les « artistes du XIIe siècle, imbus des tradi- « tions antiques, cherchaient à rendre l'effet « des mosaïques romaines des bas temps, « dont ils possédaient encore de nombreux « exemples ; n'ayant pas de marbre à leur « disposition, ils les imitaient au moyen de « l'émail, dont ils revêtaient leurs carreaux. « Le noir-vert est un des traits caractéris- « tiques des carrelages du XIIe siècle... (1) »



Tout ce que dit Viollet-le-Duc se réalise parfaitement dans les échantillons que nous avons trouvés près de l'absidiole X et des piles P et U. Voici les dessins des spécimens très simples que nous avons rencontrés.

« Les carrelages du XIIIe siècle diffèrent « de ceux du XIIe, non seulement par l'har- « monie des tons, mais aussi par le mode « de fabrication. Au lieu de composer les « dessins des carrelages en assemblant des « pièces de formes variées, le XIIIe siècle « adopta un système de carreaux ordinaire- « ment carrés, ornés au moyen d'incrusta- « tions de terre de couleurs différentes, rouge « sur jaune, ou jaune sur rouge. Les car- « reaux noirs furent employés le plus sou- « vent alors comme encadrements... (2) »

1. Bibliothèque de l'Évêché. *Cérémonial de Lehoreau* t. III, p. 19.

1. *Dictionnaire raisonné d'architecture française*, t. II, p. 260.

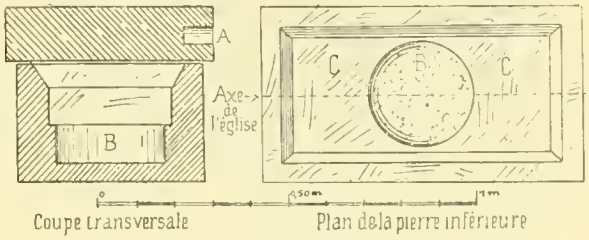
2. *Ibid.*, pp. 264 et 265.

En certaines églises, comme à Saint-Pierre-sur-Dives (Calvados), on voit dans le sanctuaire une grande rosace, composée de plusieurs rangs de briques, fabriquées tout exprès et moulées en forme de claveaux. Il en était de même à la cathédrale d'Angers; nous en avons trouvé les restes sous le dallage du chœur (N° 7). Il ne restait malheureusement en place qu'une des rangées les plus éloignées du centre. La rosace pouvait avoir environ 1 mètre de rayon. Toutes les briques étaient semblables et représentaient une reine ou une princesse, tenant de la main droite un lis et de l'autre une fleur. Deux branches élégantes, sortant d'un fleuron dépendant du cercle intérieur, tapissaient l'espace vide à droite et à gauche de cette reine. On ne saurait refuser aux briquetiers du moyen âge un grand talent, pour produire un effet aussi gracieux avec des moyens si simples. Des pièces D, émaillées de noir, sertissaient les briques et les séparaient du rang suivant. On a retrouvé aussi un fragment E, provenant d'un autre rang circulaire.

Le chœur ayant été prolongé au delà du mur de la cité après 1274, on ne saurait leur donner une date aussi reculée, puisque la rosace touche d'un côté ce même mur. Tout d'abord, je pensais que ce beau carrelage avait été placé en avant du maître-autel pour décorer le sanctuaire vers 1280. Telle serait mon opinion encore, sans la découverte que je fis au centre de cette rosace.

II. Coeur en vermeil de Marguerite d'Anjou-Sicile.

AUSSITOT après avoir trouvé les restes de la rosace en briques émaillées, dont toute la partie centrale avait disparu, nous fîmes une fouille assez profonde dans l'espoir de recueillir dans les remblais quelques débris présentant d'autres dessins. A peine était-on descendu à $0^m,65$ au-dessous du dallage, qu'on aperçut une grande pierre dure, grossièrement taillée, longue d'un mètre, large de $0^m,55$ et épaisse de $0^m,15$. Deux trous A, de $0^m,05$ de diamètre et de $0^m,08$ de profondeur, avaient été creusés sur sa tranche, sans doute pour en faciliter la manœuvre. Que pouvait bien indiquer cette pierre? En quelques instants, elle fut soulevée, malgré son poids considérable. Elle en recouvrait une autre un peu moins grande ($0^m,85$ sur $0^m,47$) taillée avec le plus grand soin,



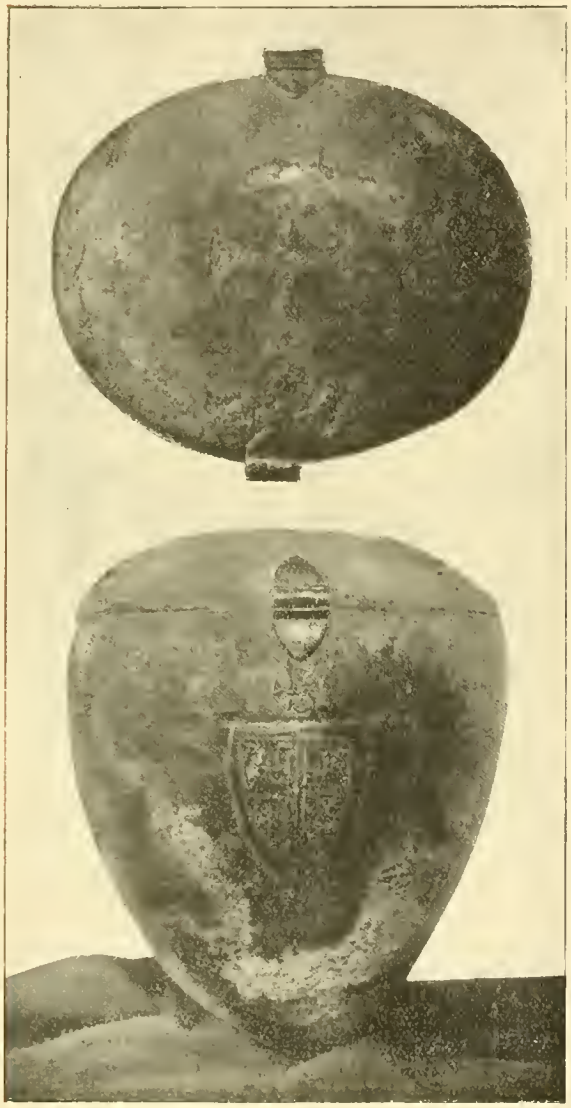
Coupe transversale.
Plan de la pierre inférieure. Échelle de $0^m,10$ pour mètre.

comme une cuvette oblongue au fond de laquelle se trouvait une cavité ronde B, de $0^m,30$ de diamètre et de $0^m,11$ de profondeur. Les deux parties CC étaient lisses et parfaitement nettes, protégées par la pierre découverte.

Au fond de la cavité B, nous aperçûmes une couche de poussière et des débris de menus objets, affaissés sur la pierre par suite d'une décomposition chimique.

C'étaient de petits fragments d'ivoire, provenant d'un coffret, dont les parois, très minces, s'étaient brisées et contournées : presque tous étaient recouverts d'une cristallisation, ressemblant à du givre et provenant de la décomposition. Parmi ces débris, dont quelques-uns présentaient des sculptures délicates, relevées d'or, on recueillit des morceaux de tissus et une houppe de soie, fort petite. L'étoffe était double (une soie mince sur de la toile assez grossière).

C'était vraisemblablement une bourse, placée jadis dans le coffret d'ivoire, dont je trouvai la jolie charnière fleurdelisée et la boucle pour l'ouvrir. Les clous adhérents à ces garnitures en argent, jadis rivés à



Cœur de Marguerite d'Anjou-Sicile, épouse de Charles de Valois, comtesse d'Anjou, décédée en 1299.

l'intérieur des parois du coffret, ont à peine 0m,003 de longueur ; c'est dire sa faible épaisseur et par suite sa fragilité. Enfin, voici que de ces débris, mêlés de poussière, on retire un objet plus volumineux. C'était un cœur en vermeil, très fortement oxydé du côté où il gisait sur la pierre, après la destruction du coffret. On y voyait deux écussons rapportés, dont l'un complètement couvert d'oxyde, était méconnaissable, et dont l'autre ici représenté est parti d'Anjou, parti de Sicile, émaillé avec soin. Chose curieuse, l'émail rouge était bien conservé, l'émail bleu du champ fleurdelisé, au contraire, était devenu jaunâtre. Au-dessus de l'écusson une croix pattée et gravée. Une semblable croix plus grande se voit aussi sur le couvercle du cœur de vermeil, qui s'ouvre par une double charnière. Le cœur, renfermé dans ce joli réceptacle, le remplit presqu'entièrement : il est brun et compact. J'attribue aux matières employées pour l'embaumer la décomposition si malheureuse du coffret, dont j'ai essayé de reconstituer approximativement le dessin, grâce aux ferrures d'argent, qui en restent et à quelques fragments d'ivoire. Le coffret devait avoir 0m,09 de hauteur, 0m,07 de largeur et 0m,07 de profondeur. La disposition de la charnière et des fragments d'ivoire, sculptés de petites roses encadrées de moulures (le tout d'une hauteur égale à la distance qui sépare la charnière de l'angle droit formé par la ferrure d'argent), permet de conclure que le couvercle, au lieu d'être plat, avait un rebord de 0m,022 de haut. L'anneau destiné à le relever devait se trouver sur le devant, au-dessus de l'arcature dont il reste encore un fragment. Le style accusé par ces débris est bien celui du XIIIe siècle ; aussi ne puis-je hésiter à reconnaître ce cœur pour celui de la *Comtesse d'Anjou, enterrée devant le grand-autel par l'Évêque Guillaume le Maire en 1299* (1).

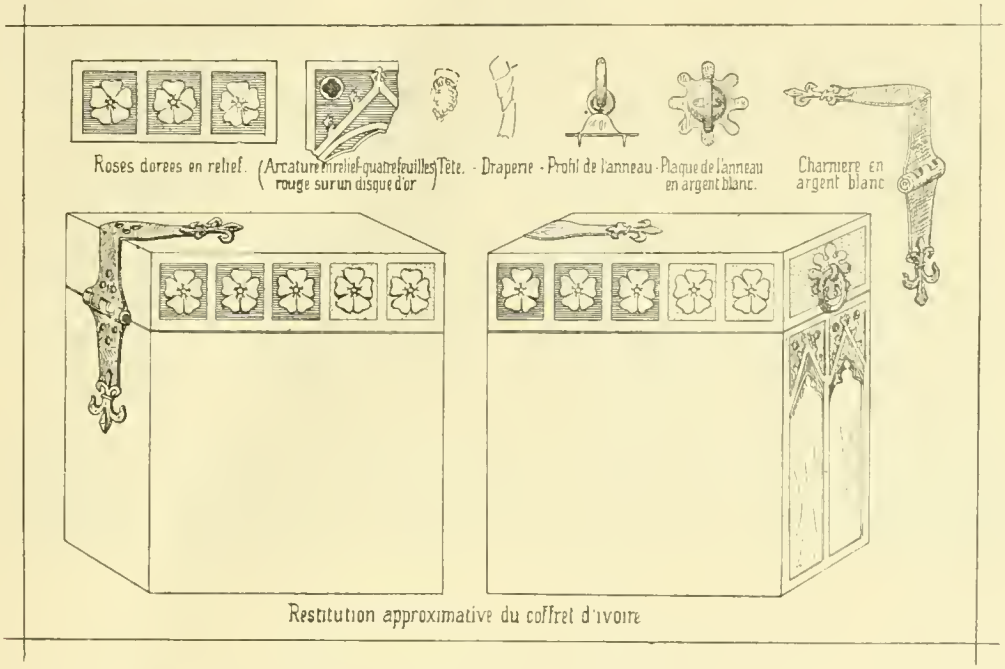
Deux autres cœurs de personnages illustres sont enterrés dans cette partie de

1. Bibliothèque d'Angers. M. N° 658, p. 136.

l'église, mais aucun doute n'est possible, puisque leur emplacement est connu, et non dans l'axe de la cathédrale, comme celui-ci [1].

Quelle était donc cette *Comtesse d'Anjou ?* M. Grille, dans ses Notes biographiques, lui consacre les lignes suivantes : « Marguerite d'Anjou-Sicile, comtesse de « Valois, fille aînée de Charles II, roi de « Naples et de Sicile, et de Marie de Hon- « grie, épousa Charles de France, comte de « Valois, à Corbeil, le 16 août 1290. Elle fut « mère de Philippe, roi de France, dit de « Valois, et mourut le 30 décembre 1299. « Elle fut enterrée aux Dominicains de « Paris. Son cœur fut déposé dans le chœur « de Saint-Maurice d'Angers. »

Écoutons maintenant Michaud, dans sa Biographie : « Charles, comte de Valois,



Restitution approximative du coffret d'ivoire

« était le troisième fils de Philippe le Hardi, « il naquit le 12 mars 1270. En 1290, il « épousa Marguerite, fille de Charles II, roi « de Sicile, et ayant renoncé sur la deman- « de de son beau-père à ses prétentions « sur le royaume d'Aragon, il en reçut en « dédommagement les comtés d'Anjou et « du Maine. Devenu veuf, il épousa Ca- « therine de Courtenay... et mourut à « Nogent-le-Roi le 16 décembre 1325. Son « corps fut inhumé dans l'église des Jacobins « de Paris *entre ses deux premières femmes* « et son cœur dans l'endroit choisi par sa « troisième femme, Mahaut, comtesse de « Saint-Paul, pour sa sépulture. »

Le cœur de Marguerite, comtesse d'Anjou, a été respectueusement laissé dans son réceptacle de vermeil, enveloppé d'une étoffe de soie rouge et remis sous la pierre, posée en 1299. Deux croix noires, gravées sur les pavés du chœur, en marquent désormais l'emplacemant exact. Revenons un instant à la rosace en briques, dont le cœur de la

1. On lit dans la Calende de l'église d'Angers : « Le 29 décembre 1385 : le cœur de Louis I, duc d'Angers, fut inhumé au *côté droit* du grand autel. »

Le cœur de Louis III, décédé en 1434, fut apporté à Angers et inhumé à Saint-Maurice près du corps de son père, c'est-à-dire, vers le mur nord de l'abside.

comtesse occupe exactement le centre. Est-il bien croyable qu'aucune marque extérieure (épitaphe ou autre) n'ait jadis signalé son emplacement ? Assurément non.

Les briquetiers du moyen âge ont façonné en terre cuite en certains endroits, je ne l'apprendrai à personne, des représentations de défunts, ornées de leur image, d'encadrements d'architecture et d'inscriptions, à l'imitation des pierres tombales gravées. Mon frère, M. Paul de Farcy, en a signalé et décrit plusieurs au Congrès de la Société française d'Archéologie, tenu à Caen en juillet 1883 (1). Les unes, composées de plusieurs grandes briques, étaient au niveau du dallage et faisaient corps avec lui, les autres avaient, au-dessus du sol un assez fort relief et sur leur tranche, moulée en biseau, se lisait l'épitaphe.

Ailleurs, les briquetiers faisaient des revêtements à personnages, en pièces de moyenne taille, pour des appartements, des retables d'autel (2) et même des marches (3), historiées de dessins pour passer d'une salle dans une autre. Quand on ne pouvait se procurer une pierre d'autel d'une grande dimension, on s'adressait quelquefois à la briqueterie voisine : tel est le cas pour l'énorme brique d'une seule pièce de 2m de long, sur 0m,80 et 0m,12 d'épaisseur, conservée au Musée de Château-Gontier. Elle provient de la Chapelle Mariette (Cne de Beaumont Pied de Bœuf) et fut donnée, en 1547, par une demoiselle du Belley, abbesse d'Etival (Sarthe) (4). Ceci exposé, l'hypothèse d'une épitaphe en briques émaillées, au centre de la rosace, par conséquent au-dessus du cœur de la comtesse, est fort acceptable. Il est étonnant, me dira-t-on, que l'histoire n'en ait garde aucun souvenir... C'est vrai, mais il en est de même dans notre cathédrale pour plusieurs personnages illustres; en voici un exemple:

Geoffroy le Mouche, évêque d'Angers, meurt le 15 des Calendes de février 1177 : il est enterré dans la cathédrale. *Ceci est certain*, puisque dans les anciens obituaires, on lit *qu'il faut placer quatre cierges* SUR SA TOMBE, *au jour de son anniversaire* (1) : pourtant ni la tradition, ni les anciens manuscrits ne nous apprennent même dans quelle partie de l'église elle se trouve.

La disparition de l'épitaphe de la comtesse Marguerite (à supposer qu'elle ait existé) est facile à expliquer. L'usure, produite par le frottement des pieds, le dédain pour tout travail remontant au moyen âge, affiché par les gens de goût, en particulier par nos chanoines au XVIIIe siècle, le renouvellement du pavage à diverses époques, sans parler des dévastations commises par les Huguenots, voilà plus qu'il n'en fallait pour détruire cette ornementation relativement fragile et nous priver d'un monument précieux pour l'art de la céramique à la fin du XIIIe siècle.

1. *La Céramique du Calvados*. Atelier du Molay, pp. 12, 14 et 17.

2. *Ibidem*, p. 11. La chapelle de Furnichon, dépendant de l'abbaye de Longues, avait jadis un retable composé de grandes briques, où diverses scènes étaient représentées. L'une d'elles nous montre l'Adoration des Mages.

3. *Ibidem*, p. 9. A l'extrémité de la salle capitulaire de la cathédrale de Bayeux, existe un emmarchement de 0m,18 de hauteur, où sont représentées des scènes de chasse. Une autre marche plus curieuse encore se voit au Musée des Antiquaires de Normandie.

4. On lit, en grandes lettres gravées dans la partie supérieure autour de la table : PAR · IEHAN · PILORI · IE · FVS · FAICTE · LAN · MIL · CINQ · CENS · TRANTE · ET · SEPT.

Au milieu et sur le devant a été ménagée une cavité carrée, pour introduire la pierre sacrée ; à gauche sont les armes de l'abbesse et à droite un grand monogramme du Christ.

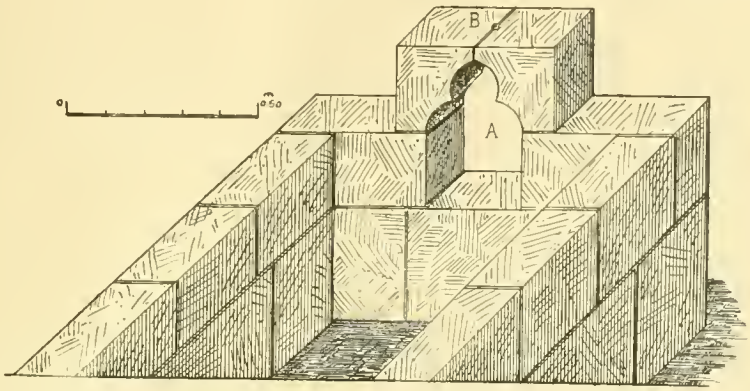
1. *Bibliothèque d'Angers*. Obituarius sancti Mauricii : « *Debent ardere quatuor cerei ad ejus tumulum, quando opus fuerit. — Anniversarium Gauffridi episcopi Andegavensis, quo anniversario durante, ad tumulum ipsius esse debent quatuor cerei ardentes* ». Le premier de ces textes remonte à 1360 environ, l'autre à 1405.

D.E.F. Briques émaillées provenant d'une rosace de deux mètres de diamètre environ, découvertes dans le chœur de la Cathédrale d'Angers en août 1902.

(2/3 de la grandeur d'exécution.)

III. Niche destinée à placer une lampe dans un tombeau.

CHACUN sait qu'il était d'usage, au moyen âge, d'entourer les cercueils de quatre ou de six vases de terre, remplis de charbons ardents et percés de trous, pour activer la combustion. On y ajoutait quelquefois près de la tête du défunt une lampe de verre, remplie d'huile, munie d'une mèche et allumée [1]. Le plus souvent un simple morceau de tuffeau un peu creusé servait de support à la lampe ; d'autres fois, elle était suspendue par une boucle à un anneau scellé dans la muraille [2]. Ici, on lui a préparé une véritable petite niche.



Deux pierres taillées recouvrent l'espace A de 0,25 sur 0,15 ; un orifice B a été ménagé dans le joint entre les deux pierres, pour permettre à la fumée de la lampe de s'échapper. Cette disposition étant assez rare, j'ai jugé utile d'en prendre le dessin exact; malheureusement ce tombeau(N° 11), situé dans la 2e travée de la nef de la cathédrale du côté gauche, à 1m,75 de distance du nu du mur, devant ceux des évêques Ravoul de Beaumont et Hugues Odard, avait été fouillé. Les pierres d'ardoise posées sur les parois latérales avaient été remuées, le tombeau était rempli de terre et de décombres. A peine avons-nous recueilli quelques fragments insignifiants de la lampe, qu'il eût été pourtant si intéressant de retrouver intacte dans sa niche.

Je ne saurais dire quel personnage fut enterré dans ce tombeau, découvert tout à fait par hasard, à 0m,97 sous le pavage, pendant que je recherchais un des anciens piliers de la triple nef, construite par Hubert de Vendôme.

1. Le récit de l'inhumation de l'évêque Nicolas Gellant par son prédécesseur Guillaume le Maire, donné dans les Statuts Synodaux, p. 4, indique la position de la lampe dans le caveau ; le voici : « Hora debita, predicto episcopo Venetensi officium faciente, corpus ad tumulum detulerunt et posuerunt honorifice in sarcophago de tufello de diversis peciis constructo, cum mitrâ albâ in quâ fuerat consecratus, et crocia de stanno seu cupro ; super pectus ejus calix et patena plumbei cum pane et vino, *et retro caput erat quidam alveolus, in quo erat lampas cum oleo accenso, ità quod, sarcophago clauso, lumen ipsius lampadis accensæ radiabat per foveam supra corpus...*

Nicolas Gellant était mort le VIII des calendes de février 1290 ; il fut enterré dans la croisée de la cathédrale, aux pieds de Guillaume de Beaumont, sous une, belle table de cuivre gravé, qu'il avait commandée à Paris. de son vivant. Le 12 janvier 1699 son tombeau fut ouvert, Il n'y avait pas de caveau, mais simplement des tuffeaux juxtaposés de manière à enchâsser exactement le cercueil. On y trouva quelques ossements, une petite coupe ou calice d'étain, la mitre blanche avec laquelle il avait été consacré, une crosse de bois et d'étain, une croix de cire, douze petits pots de terre rouge, en partie remplis de charbons et une lampe de verre. (*Cérémonial de Lehoreau*, t. III, p. 385.)

2. Le 10 sept. 1899, on découvrit la sépulture de l'évêque Hardouin de Bueil, décédé en 1438. On y trouva des restes d'ossements, les fragments d'une crosse italienne en os, composée d'une quantité de morceaux jadis che-

IV. Étoffes anciennes trouvées dans un tombeau.

PRÈS de l'absidiole H, nous aperçûmes, très près du dallage, un petit caveau N° 9, en pierre soigneusement taillée et munie d'une feuillure, comme pour recevoir une ardoise taillée; il était vide. C'était une fosse préparée et non utilisée. Au milieu des décombres, se rencontra un tuffeau, grossièrement creusé, dans le fond duquel était gravée la date de 1552, peut-être la première pierre d'un des autels jadis adossés au mur voisin et si souvent renouvelés.

A l'entrée de l'absidiole H, on découvrit une sépulture fort ancienne N° 10. Le cercueil était consommé, à peine en restait-il quelques débris. Les quatre pots de terre, remplis de charbon, étaient à peu près intacts : de nombreux fragments d'étoffes, fortement altérées par l'humidité et la décomposition du corps, furent recueillis. Avant de les décrire, je chercherai à établir l'identité du défunt. C'est peut-être Geoffroi le Bouteiller, chantre et chanoine, qui, par son testament du 29 septembre 1390, demande à être enterré « *ante altare beati Joannis Baptiste* » (1), ou le chanoine Mathurin Giraud. D'après son testament du 19 octobre 1428, il déclare vouloir être inhumé devant l'*autel de St-Jean-Baptiste* (2). Or cet autel était alors tout près du tombeau dont il s'agit.

Quoiqu'il en soit, le défunt était vêtu d'une chasuble, dont nous avons trouvé les lambeaux. L'*orfroi*, tissé or et soie, à *la tavelle* (3), à la manière de ceux de Cologne ou de Paris, a une largeur de $0^m,075$: il est orné de dessins géométriques représentant des losanges assez compliqués rappelant les galons siciliens, dont on voit tant d'exemples aux XIIIe et XIVe siècles. L'orfroi est *componé*, c'est-à-dire divisé en tronçons de $0^m,10$ changeant alternativement de couleur, comme on dit en blason, *componé de France* et *d'Angleterre*. Lorsque le fond est d'or, la croix ou le losange est en soie *rouge* (autant que la détérioration du tissu permet d'apprécier la couleur), lorsque le fond est en soie *rouge* (?), il est décoré de huit petits losanges d'or.

Un fragment de galon de $0^m,023$ fond d'or, orné de quatre losanges *rouges*, est trouvé parmi des débris d'étoffes, tellement altérées qu'il est à peu près impossible d'en rien distinguer. L'une d'elles est ornée de lignes parallèles entre lesquelles on aperçoit des coquilles ou des feuillages. L'autre (celle de la chasuble) est d'un dessin compliqué ; on y reconnaît des têtes d'oiseau, tenant dans leur bec une sorte de feuille trilobée. Enfin, une aigle aux ailes éployées, de $0^m,07$ de hauteur, brodée de fil d'or sur une étoffe épaisse comme du drap, a provoqué notre curiosité. Est-ce une pièce rapportée sur la chasuble, un fragment de chaussure liturgique ou d'un parement d'amict ? on ne le saura jamais.

En somme, le très mauvais état des étoffes a rendu presque inutile une découverte, qui aurait pu donner deux ou trois spécimens de tissus du XIVe siècle intéressants. J'imagine, en effet, qu'ils remontent à cette date, à laquelle on affectionnait particulièrement les oiseaux, dont la tête était comme ici d'une couleur différente du reste du corps.

villés et collés ensemble, et une lampe de verre. Celle-ci gisait dans le fond du caveau, mais autrefois elle avait été suspendue par un anneau au-dessus du corps. L'huile s'était solidifiée comme une sorte de mastic desséché et formait avec l'appareil en fer terminé par un crochet, destiné à la tenir suspendue, une masse compacte.

1. Archives de Maine et Loire. Série G, N° 341.
2. Ibid. Série G, N° 342.
3. La *Tavelle* était un petit métier. On disait autrefois « *Ouvriers de Tavelle* ».

J'ai fait, et je ne suis pas le seul, une réserve pour les mosaïques.

Elles occupent les fonds des bas-reliefs, les espaces entre les parties saillantes de l'architecture et décorent les piliers et les colonnes torses.

Il faut le reconnaître : dans ce monument, grave malgré son luxe et ses détails, elles détonnent singulièrement.

Je m'empresse d'ajouter que je ne puis croire que cette décoration de mosaïque, telle qu'elle est maintenant, soit l'œuvre d'Orcagna. Il en a certainement donné les modèles, mais il avait trop de goût pour choisir des matériaux aussi peu en rapport avec les marbres qui les retiennent.

Les mosaïques du tabernacle ne sont pas, — sauf à la base, — du genre classique de Ravenne, Venise, Rome, la Sicile — composé par des cubes d'émaux opaques teints dans la masse qui s'adapte si bien aux marbres (1). Ce sont des morceaux de verre clairs ou colorés mais transparents et enduits de matières colorantes au revers seulement ; de là, sur la surface en vue, un aspect luisant, qui laisse l'impression d'un travail factice, superficiel et d'une fausse richesse.

Cette verroterie, c'est le mot qui convient, a de plus l'inconvénient d'être fragile et on ne peut lui appliquer les paroles prononcées par Domenico Ghirlandaio au XVe siècle : *La vera pittura per l'éternita essere il mosaico.*

Je sais bien que la mosaïque en verroterie se rencontre à Florence au campanile de Giotto et à la loggia de la place de la Seigneurie, mais elle a été employée avec une extrême discrétion et seulement dans les fonds peu étendus de quelques bas-reliefs.

1. Pendant des restaurations faites aux mosaïques du tabernacle, par M. Marchionni, directeur très distingué de l'Office royal des Pierres dures de Florence, j'ai pu étudier la technique de cette verroterie.

Pour les morceaux où l'or domine, on procède comme il suit :

Sur un verre transparent, comme un verre à vitre, on colle à froid sur le revers une feuille d'or ; après siccité, on décalque sur cette feuille un dessin ; puis, suivant les traits du dessin, on enlève l'or et on le remplace par une couche de couleur préparée à l'œuf ou à la colle. Ceci fait, on colle au revers sur le tout une feuille argentée ; on la recouvre d'une couche de ciment composé de chaux et de colle et on applique la pièce dans la réserve du marbre enduite d'un pareil ciment.

Lorsque dans le morceau de verre, le bleu ou le rouge forme le fond, on se sert de verre bleu ou rouge teint dans la masse, mais transparent, et au revers on applique une feuille argentée pour le bleu, dorée pour le rouge.

Orcagna, dans ses bordures et ses colonnettes, a dû adopter l'espèce de mosaïque en émail, en usage dans les chaires et les ambons (1), et dans les surfaces plus grandes des plaques d'agates et autres marbres précieux.

Toutes ces belles matières ont disparu ; on suppose qu'au XVIIIe siècle, un opérateur étranger, chargé de faire des réparations, les a dérobées et leur a substitué les verroteries actuelles, qui dénaturent dans une certaine mesure le caractère du monument.

Mais ce n'est pas la seule *disgrazia* que le monument ait subie.

Il a été conçu par Orcagna pour être éclairé sur toutes ses faces ; la fâcheuse idée de la Seigneurie de boucher les arcades du sanctuaire, l'a privé de la lumière qui lui est nécessaire.

Depuis lors une partie des statuettes et des bas-reliefs échappe presque à la vue et pour les apprécier, il faut une attention soutenue.

Je vais essayer de décrire le monument, au moins dans ce qu'il a d'essentiel (2).

XXX

Le tabernacle est de forme quadrangulaire. Il est ouvert en arcades sur trois côtés ; le quatrième est occupé par un bas-relief.

La construction est rationnellement divisée en trois sections : la base, l'autel, le couronnement (3).

De plus, elle est entourée d'une clôture.

Sur la base Orcagna a sculpté, en bas-reliefs, divers épisodes de la Vie de la Vierge et les trois Vertus théologales.

L'Annonciation.

Le Mariage.

Entre les deux sujets : L'Espérance, avec le mot SPES sur une couronne placée devant elle.

1. On en voit de nombreux exemples à Rome, notamment à l'église Saint-Clément ; il y en a aussi à Florence dans l'église San Leonardo. On leur a donné le nom des Cosmati, mosaïstes romains du XIIIe siècle, quoique ce genre ait été pratiqué avant eux.

2. Si nos reproductions donnent une idée approximative de l'ensemble et avec plus de clarté diverses sculptures, elles sont cependant fort incomplètes. Nombre de statuettes et de bas-reliefs n'ont pas été jusqu'à présent photographiés ou dessinés.

Sauf les reproductions tirées des manuscrits, toutes les autres sont d'après la photographie d'Alinari.

3. Voici quelques mesures du tabernacle :

Hauteur de la base au sommet de la tête de l'ange, $11^m,40$. — Largeur à la base, $5^m,10$. — Hauteur des candélabres de la base au sommet des têtes des anges, $4^m,20$.

La Présentation au temple.

La Naissance de la Vierge.

Entre les deux la Foi ; elle tient un calice, d'une main ; de l'autre, elle avait une croix qui a été brisée. Sur sa couronne : FIDES.

La Nativité.

Les Rois mages.

Entre les deux, la Charité ; elle allaite un enfant ; le mot CARITAS est inscrit sur le bandeau des cheveux d'où s'échappent des flammes.

La Purification.

L'Ange annonce à la Vierge sa mort (1).

On observe que les sujets n'ont pas été disposés dans l'ordre chronologique et même que l'un d'eux, l'Annonce de la mort de la Vierge, n'est pas dans les Évangiles. Il est mentionné dans un écrit du Ve siècle, *De Transitu B. Mariae Virginis*, désapprouvé, sous le pape Gélase, par le Concile tenu à Rome en 494.

Mais Orcagna, comme bien d'autres artistes, se préoccupait plus de l'effet décoratif que des prescriptions des Conciles. Ils ont été absous, puisque l'Église a laissé intactes celles de leurs compositions qui ne sont pas à la lettre conformes à l'orthodoxie.

Orcagna a complété la décoration de la base par une frise de vingt demi-figures, en reliefs moins accusés que les sujets principaux ; elle se compose de huit figures d'hommes et de douze figures de femmes symbolisant les Vertus.

Les hommes tiennent en main des feuilles de papier ou des livres ouverts, destinés évidemment à recevoir des inscriptions, mais deux inscriptions seulement ont été réalisées.

L'une est :

PERGEBANT IN JERVSALEM AD TEMPLVM DOMINI. THOBIA.

L'autre :

CVM ESSET DE SPONSATA MATER EJVS MARIA JOSEPH. LVCAS.

La première inscription est tirée du livre de Tobie (chapitre I, v. 6) ; l'effigie est donc celle de Tobie, mais dans la seconde il y a une erreur.

Les paroles relatives au mariage de la Vierge ne se trouvant pas dans l'Évangile de saint Luc, mais dans celui de saint Matthieu (Chapitre I, v. 18), le graveur aurait dû mettre le nom de Matthieu, au lieu de celui de Luc.

Les autres figures d'hommes sont des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament ; elles sont restées indéterminées faute d'inscriptions ou d'attributs.

Les Vertus, au contraire, sont toutes spécifiées.

Les Vertus cardinales ont leurs noms sur leurs couronnes ou les bandeaux qui retiennent leurs chevelures et sont pourvues d'attributs.

JVSTITIA, tient d'une main une balance et de l'autre une épée.

FORTITVDO, d'un bras retient une colonne et de l'autre l'écusson avec la croix du peuple de Florence.

TEMPERANTIA, des deux mains ouvre un compas.

PRVDENTIA, la tête a deux faces opposées, l'une jeune, l'autre vieille ; dans les mains elle tient un serpent.

Les Vertus dérivées des Vertus cardinales ont leurs noms gravés sur des rouleaux qu'elles ont à la main.

OBEDIENTIA.
DEVOTIO.
PATIENTIA.
PERSEVERANTIA.
HVMILITAS.
VIRGINITAS.
DOCILITAS.
SOLAERTIA (1).

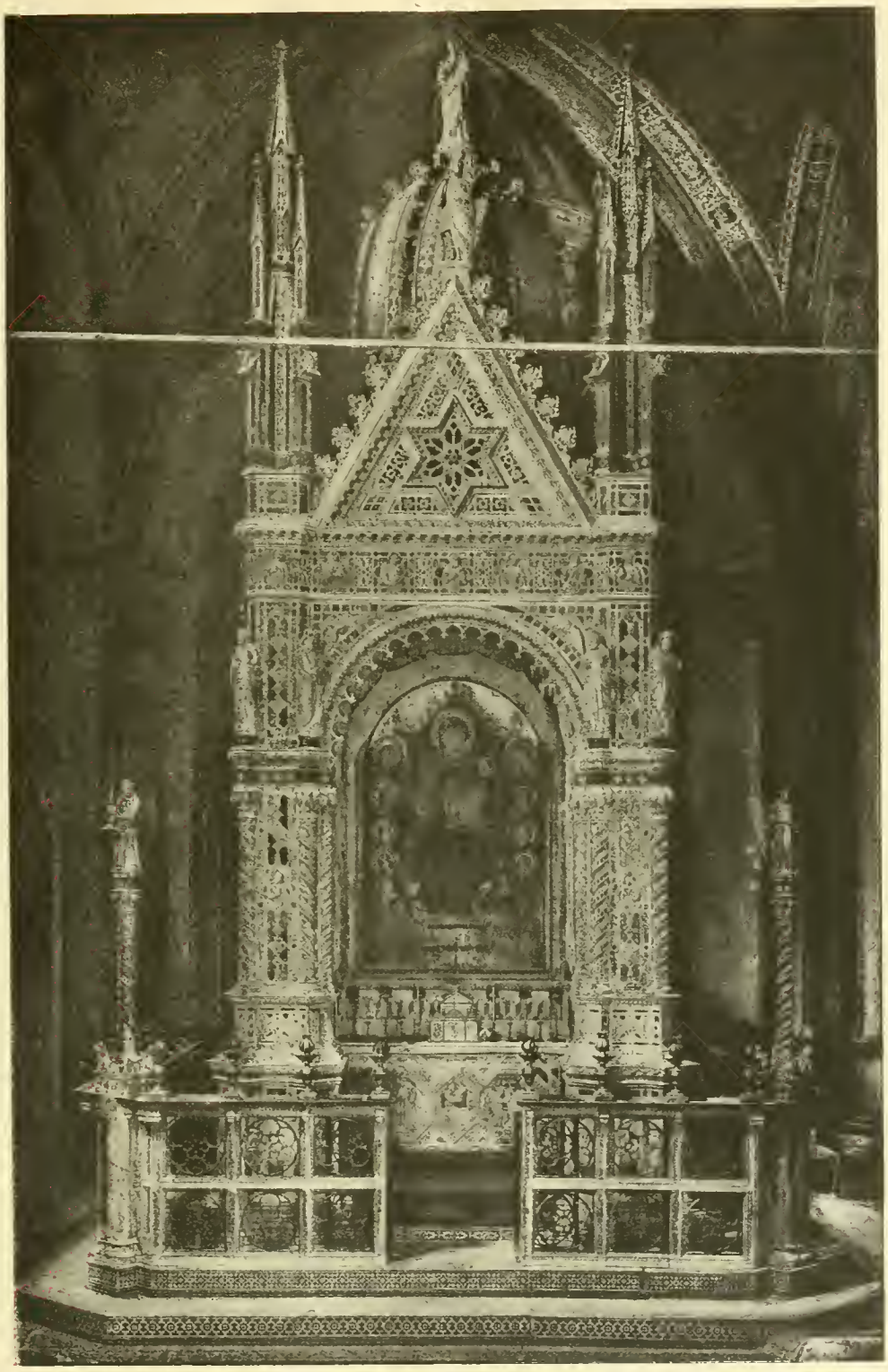
Les sujets de la Vie de la Vierge ainsi que les prophètes, les évangélistes et les Vertus sont inscrits dans des bordures entourées de mosaïques et d'ornements.

L'autel a pour fond le tableau représentant la Madone ; l'effigie est soutenue de chaque côté par quatre anges ailés, sculptés. Deux anges chantent des louanges, ils tiennent à la main des lis et des palmes ; les deux autres, munis d'instruments de musique, accompagnent les chants.

Les piliers de l'autel sont décorés de colonnettes torses, de mosaïques, d'ornements et de chérubins, sculptés en bas-relief et encadrés. Sur les colonnettes, Orcagna a posé les douze apôtres debout ; saint Pierre seul est spécifié par ses

1. Entre ces deux sujets, la place, occupée sur les autres faces par une Vertu, est tenue par une petite porte.

1. Diligence, soin.



Le Tabernacle d'Orcagna

clefs, il tient à la main un livre ouvert sur les premières paroles du *Credo ;* les autres apôtres ont aussi des livres ou des rouleaux avec la suite de la prière.

Le couronnement comprend à sa base une frise avec vingt petites demi-figures, Vertus et Saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, sculptées en légers reliefs et entourées d'ornements et de mosaïques.

Sur chacun des quatre angles du monument s'élève une légère tourelle et sur chaque face un fronton triangulaire fleuronné. A la pointe des frontispices se tiennent debout des anges avec des écussons aux armes de la cité.

Le dôme, en forme de couronne, est surmonté par la statue de l'archange Michel, l'épée à la main.

Le célèbre relief du Trépas et de l'Assomption de la Vierge forme sur le côté opposé au tableau peint, la clôture du quatrième arc de l'autel.

Le Mariage de la Vierge, par ORCAGNA.

Quoique notre gravure donne une juste idée de l'ensemble de cette magistrale composition, quelques explications ne seront pas inutiles.

La Vierge, enveloppée dans un linceul, est entourée d'apôtres, de saints, d'archanges et de divers personnages.

Le Sauveur porte au paradis l'âme de sa mère, symbolisée par le jeune enfant qu'il tient dans ses bras ; la figure du Christ est empreinte d'une émotion profonde et simple. A ses côtés sont les apôtres Pierre et Paul et derrière les apôtres les archanges Michel et Gabriel avec des torches enflammées.

Saint Jean baise avec respect la main de la défunte.

Parmi les figures on distingue sainte Marie-Madeleine pénitente, Denis l'aréopagite en manteau de philosophe, David ceint du diadème royal. D'autres sont plus difficiles à spécifier, on pense cependant qu'elles peuvent représenter les saints Thadé, Simon, Barthélemi, Luc, André.

On croit que celui dont la tête est couverte

Le Trépas et l'Assomption de la Vierge, par ORCAGNA.

d'une coiffure à l'orientale est Thadé ; il est tourné vers un personnage qui est Orcagna (1).

La scène du *transito* est surmontée par l'apothéose de la Vierge.

La Mère de Dieu entourée d'ange est assise sur un trône. Son attitude marque la noblesse et la bonté. Elle donne sa ceinture à saint Thomas agenouillé (2).

Selon la tradition, le Saint n'ayant pas assisté à l'ensevelissement, passa la nuit en prière, à côté de sa tombe pour obtenir la faveur de voir encore une fois la Vierge ; sa supplique fut entendue ; Marie lui apparut et lui fit don de sa ceinture.

Autant le *transito* est empreint d'un profond sentiment de douleur, autant l'apothéose est triomphale et glorieuse.

Le tabernacle est un chef-d'œuvre.

En réunissant autour de la Vierge, un cortège de personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, d'archanges, de chérubins, l'artiste s'est élevé au plus haut point du symbolisme.

L'exécution est franche ; les expressions sont naturelles, sans exagération.

La critique moderne trouve que les saillies des bas-reliefs sont trop accentuées. Elle oublie que le tabernacle n'est plus dans son milieu ambiant. Orcagna l'a conçu pour une loggia ouverte et a sculpté ses motifs pour être jugés à distance ; d'un monument composé pour la pleine lumière on a fait la chapelle d'une église close.

Il est visible qu'Orcagna, fort occupé à diverses entreprises, n'a pas exécuté lui-même tous les motifs dont il a fourni les modèles ; son frère Matteo, également sculpteur, fut chargé de suivre les travaux de sculpture ; quelques statuettes sont de qualité inférieure, mais elles ne tiennent qu'un rôle secondaire et ne déparent nullement ce magnifique ensemble.

Le tabernacle fut considéré comme une œuvre tellement précieuse, que les Capitaines d'Or San Michele le firent entourer d'une balustrade de marbre et de bronze.

Sur chaque angle s'élève une colonnette torse surmontée d'un ange tenant un candélabre.

1. C'est Vasari qui indique la présence d'Orcagna ; celui-ci s'est représenté beaucoup plus âgé qu'il ne l'était réellement ; lorsqu'en 1359 il a signé le tabernacle, il n'avait que cinquante et un an.

2. La ceinture qui était en or est perdue ; elle n'a pas été remplacée.

Les marbres sont inscrustés de mosaïques comme le tabernacle ; cependant à la base les ornements, par précaution, ont été faits en pierres dures.

Les rosaces en bronze ont été forgées par l'orfèvre Benincasa di Lotto, en 1366. Elles sont d'un type fréquent dans la cité et résument dans un objet d'art industriel, la caractéristique du style toscan : la force réunie à l'élégance.

Autour du tabernacle, le sol fut revêtu, en 1378, d'un beau pavement de marbres de diverses couleurs et de dessins variés.

Il ne restait plus que quelques fragments de ce parquet. L'office royal des pierres dures de Florence a été chargé de notre temps de le rétablir d'après les débris qui subsistaient ; l'office refit aussi une partie des mosaïques de la base de la balustrade. Sans le brillant des matériaux, on pourrait croire que ces travaux sont du XIVe siècle.

XXXI

APRÈS le tabernacle d'Orcagna, les autres sculptures de l'intérieur d'Or San Michele retiennent peu l'attention. On ne peut cependant les passer sous silence à cause de la vénération dont elles sont entourées et des circonstances qui les ont fait placer sur les autels qu'elles occupent. Le plus important de ces ouvrages est le groupe en marbre, commandé à Simone Ferrucci, par la corporation des médecins pour leur tabernacle de l'extérieur d'Or San Michele.

C'est un bon travail ; il représente la Madone et l'Enfant. On appelle cette vierge Madona della Rosa, à cause des roses qu'elle tient à la main.

En 1493, la Madone fut frappée d'un coup de fer par un Juif qui fut mis à mort aussitôt. Plus tard, en souvenir de l'événement, on grava sur la plinthe l'inscription :

HANC FERRO EFFIGIEM PETIT IVDAEVS
ET INDEX IPSE SVI VVLGO DILANIATVS OBIT
MCCCCLXXXXIII

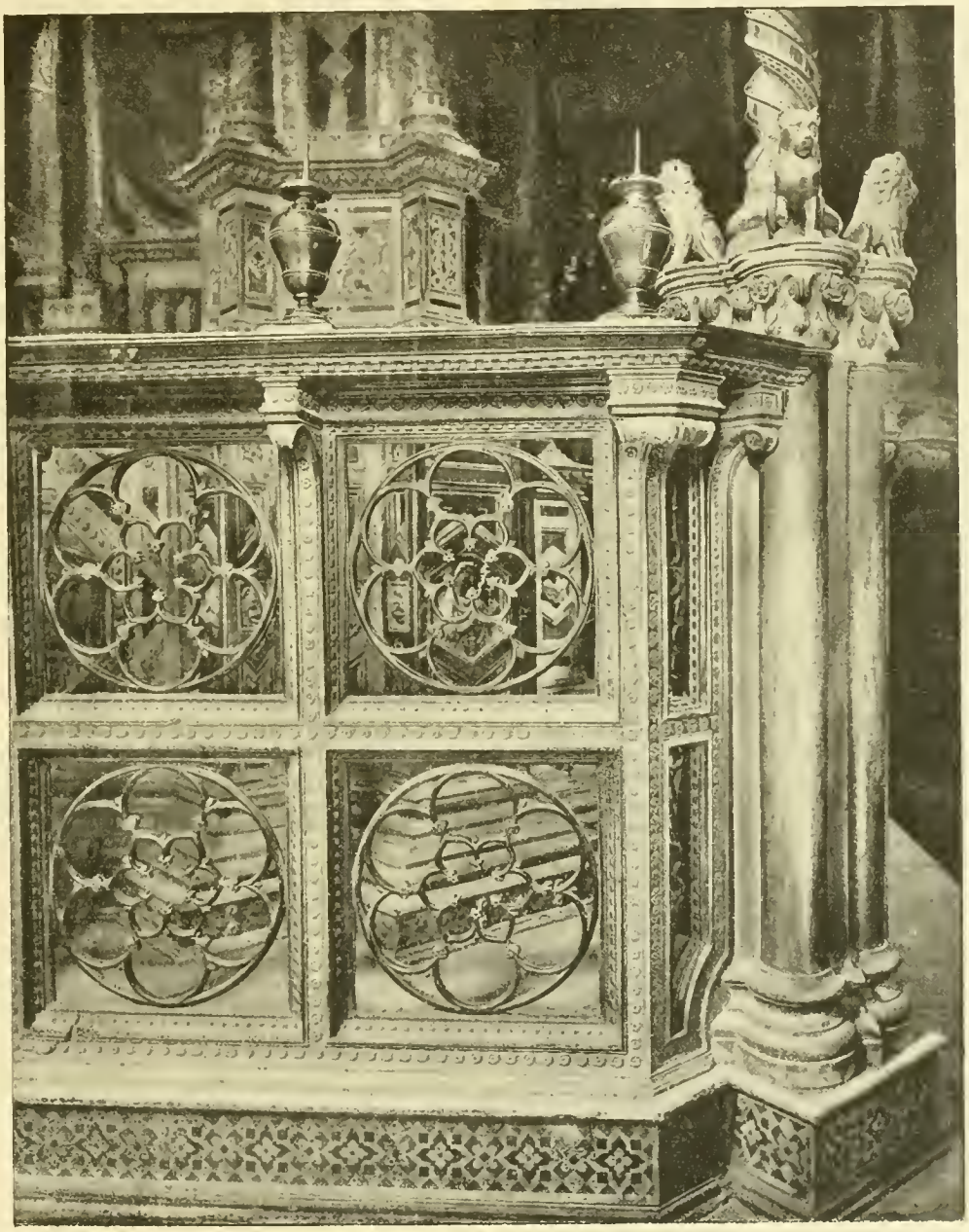
« Cette image a été frappée par le fer d'un « Juif qui, après, fut mis en pièces par son peuple « et mourut. »

Telle est la traduction littérale : *ipse sui vulgo* donne lieu cependant à interprétation ; le Juif

a-t-il été tué par son peuple, c'est-à-dire par les Juifs? ou bien par le peuple de Florence?

La première version est admissible; les Juifs reconnaissant la faute de leur coreligionnaire en ont fait justice pour se garantir de représailles.

Le peuple, en 1628, se figura que la Madone tournait les yeux et crut que c'était l'annonce d'une peste. Les manifestations furent tellement



Balustrade, par Benincasa, 1365.

tumultueuses que l'autorité fit enlever le groupe et le mit dans l'intérieur de l'église, où il est encore.

Comme je l'ai déjà dit, on plaça, en 1700, dans la niche, la statue de saint Georges par Donatello; cette faute ne fut réparée qu'en 1886; la statue du patron des armuriers fut alors enlevée et le tabernacle des médecins est resté vide depuis.

Colonnette de la balustrade.

La plus élémentaire logique commande que le groupe de Ferrucci soit remis à sa place primitive.

La loggia conserve un crucifix dont on ne connaît pas l'origine ; c'est une sculpture en bois sans mérite comme œuvre d'art, mais depuis longtemps vénérée.

En 1389 naquit à Florence Antonino Pierozzi; son père était notaire de la Seigneurie.

Tout jeune encore, Antonino fuyait les plaisirs de son âge pour s'adonner à la piété ; il avait coutume d'aller chaque jour prier devant le Christ crucifié d'Or San Michele. Il entra dans l'ordre des Dominicains dont il devint prieur ; en 1446, il fut nommé archevêque de Florence ; il mourut en 1459 et fut canonisé en 1522. La piété, la science et l'inépuisable charité de San Antonino l'ont rendu très populaire à Florence.

Au XVIIIe siècle le crucifix fut placé sur un autel avec l'inscription :

SS. JESV CHRISTO CRVCIFIXO
QVEM ORANTI D. ANTONINO
EXPRESSIS VERBIS OPEM POLLICITVM
PIA FIDES VENERATVR
A. D. MDCCLXXX.

La sculpture est posée contre un fond de paysage peint ; aux pieds de la croix sont deux figures en bois peint découpé ; l'une représente saint Antonin en habits épiscopaux, l'autre, saint Philippe de Néri qui avait aussi l'habitude de venir prier devant le crucifix.

Savonarole faisait également de fréquentes oraisons devant le crucifix et jusqu'au XVIIIe siècle, une délégation des Dominicains de San Marco venait tous les vendredis s'agenouiller aux pieds de la croix.

Le crucifix serait mieux placé contre un pilier comme il était sans doute jadis. La popularité de saint Antonin n'y perdrait rien, et l'église y gagnerait la suppression d'un autel, sans aucune analogie avec le caractère du monument (1).

Le groupe sculpté de sainte Anne avec la Vierge Marie et l'Enfant Jésus, qui figure à Or

1. Le corps de San Antonino est dans l'église de San Marco ; son tombeau est surmonté de l'effigie couchée du saint, fondue par le frère Domenico Portigiani. La vie et les miracles du saint ont été peints à fresques dans le cloître de San Marco par Poccetti (1542-1612).

San Michele, rappelle un fait célèbre dans l'histoire de Florence.

La République a été plusieurs fois dans l'impuissance de réprimer les factions qui l'agitaient. Elle prenait alors un parti très grave mais nécessaire; suspendant les institutions électives qu'elle s'était données, elle confiait la dictature à un étranger.

Dans une de ces périodes de trouble et menacée en même temps par des armées étrangères, elle fit appel à Charles, duc de Calabre, fils du roi de Naples, Robert d'Anjou, et lui offrit la Seigneurie.

Charles, étant alors occupé par la guerre de Sicile, n'accepta pas et envoya à sa place un Français, Gautier de Brienne, fils de Brienne, duc d'Athènes.

Gautier arriva à Florence en 1342, et prit le gouvernement.

Il commença par se faire très humble, et au lieu de résider dans un palais, il prit séjour dans le couvent de Santa Croce.

Par son astuce et sa fourberie il sut gagner la faveur du peuple qui, dans une réunion sur la place Santa Croce, le nomma Seigneur de Florence à vie.

Dès qu'il eut le pouvoir absolu, Gautier jeta le masque ; il se montra avare, cruel, injuste et voleur ; Florence fut réduite à la servitude. Elle supporta cependant le joug pendant près d'une année ; enfin, exaspérée, elle écouta quelques citoyens courageux et chassa Gautier.

La *cacciata* eut lieu, sans effusion de sang, le 26 juillet 1343.

C'était le jour de la fête de sainte Anne.

Florence attribua sa délivrance à la protection de la Sainte et la proclama *Propizia e fautrice della liberta Florentina.*

La Seigneurie s'occupa de sainte Anne à plusieurs reprises.

En janvier 1344, sur la requête des capitaines de la Compagnie d'Or San Michele et d'autres citoyens de Florence, elle décréta « que pour perpétuer la mémoire de la grâce accordée par Dieu à la Commune et au peuple de Florence, par l'intermédiaire de la bienheureuse Anne, mère de la glorieuse Vierge, par la libération de la cité et des citoyens et par la destruction du joug pernicieux et tyrannique, les Prieurs de la cité et les consuls des arts devront, le jour de la fête de sainte Anne, faire des offrandes devant l'image de la sainte placée à Or San Michele, que ce même jour aucun débiteur ne pourra être poursuivi et que les offices et les boutiques resteront fermés ».

Il résulte de ce texte qu'Or San Michele possédait déjà en 1344 une effigie de sainte Anne ; elle venait probablement de la Calimala.

Cet art, exclusivement adonné au commerce de l'exportation des draps perfectionnés à Florence, était en relations suivies avec la Provence

La Madone et l'Enfant du tabernacle des médecins.
(Auteur inconnu, fin du XIVe siècle.)

et surtout avec la ville d'Apt, où sainte Anne est particulièrement honorée ; il est admissible que d'Apt la Calimala ait apporté une image de la Sainte à Florence et l'ait déposée à Or San Michele, le sanctuaire des *Arti.*

Un autre document officiel relatif à sainte Anne est un acte de la Seigneurie pris en 1349, six ans après la *cacciata* du duc d'Athènes. Il ordonne qu'en souvenir de la délivrance, il sera élevé aux frais de la Compagnie d'Or San Michele, très riche alors, *super terrenos communes Florentini unam pulchram et honorabilem ecclesiam, vel cappellam ad honorem et reverentiam Beatæ Sanctæ Annæ propitiatricis et fautricis civitatis Florentiæ.* Il fut décrété, de plus, que le jour de la fête de la Sainte, il y aurait dans Flo-

rence des fêtes civiles et religieuses, des offrandes aux autels et des distributions de secours aux pauvres.

Ecclesiam vel cappellam, dit le décret.

Il existe encore Via Calzaioli, en face d'Or San Michele, une petite église d'un modèle parfait.

Sur son origine il y a divergence ; les uns pensent qu'elle fut construite en 1284, c'est-à-dire bien avant le décret de 1349 ; d'autres estiment

Sainte Anne, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus.
Sculpture en bois du XIVe siècle.

que cette église est bien celle qu'ordonna le décret ; je partage cette opinion.

Un document de 1380 apprend que le sanctuaire a été commencé en 1349 sur les plans de Fioraventi et de Benci di Cione. Les travaux furent interrompus et repris seulement en 1379 et finalement terminés en 1404.

Ce long délai eut pour cause la pénurie d'argent et peut-être le manque de bonne volonté de la Compagnie d'Or San Michele ; elle alla jusqu'à mettre à ses subsides la condition que l'église ne serait pas dédiée à sainte Anne, mais à l'archange saint Michel, attendu qu'elle possédait déjà dans son propre oratoire un autel consacré à la Sainte.

De fait, on ne trouve aucune mention d'honneurs rendus à sainte Anne dans l'église de la Via Calzaioli.

La Seigneurie y venait le 20 septembre faire bénir le vin nouveau et le déguster à la santé de la République.

Plus tard l'église reçut une relique de saint Charles Borromée ; elle fut alors, tout en restant la propriété d'Or San Michele, concédée à une congrégation de Lombards. En 1616, elle fut dédiée à saint Charles.

L'autel de sainte Anne à Or San Michele fut en 1378 entouré d'un parquet de marbres de couleur. En 1392, la Seigneurie ordonna aux corporations concessionnaires de piliers de les décorer de leurs bannières le 26 juillet, jour de la fête de la sainte. En 1415, un frère Basilien officiait à l'autel et les Dominicains y chantaient les vêpres.

Dans nombre de documents, Or San Michele est dénommé sanctuaire de la Madone et de Sainte-Anne, tant le culte des deux Saintes était devenu inséparable.

De l'ancienne chapelle de Sainte-Anne il ne reste qu'un groupe de la Sainte, de la Vierge Marie et de l'enfant Jésus, d'environ la moitié de la grandeur naturelle, sculpté en bois et peint.

Je reproduis cet ouvrage à peu près inconnu ; certes ce n'est pas une œuvre d'art de mérite. Si la physionomie de sainte Anne est belle et les draperies bien ajustées, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus surtout sont d'une conception vulgaire et d'une main inhabile.

Quelle est l'origine du groupe ?

A Florence, une tradition ancienne, mais qui n'est fondée sur aucun document, veut qu'il vienne *della Provenza*.

C'est possible, puisque Florence était en rapports d'affaires avec la Provence. Peut-être était-il à Or San Michele avant la *cacciata*.

Il y a lieu de remarquer cependant que la physionomie de la Vierge Marie présente des analogies avec une sculpture représentant la Madone et l'Enfant, conservée au musée de l'Opéra du Dôme. Elle était sur la façade de la

cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur ; c'est un travail pisan du XIVe siècle.

Le groupe en bois est resté sur l'autel de Sainte-Anne à Or San Michele jusqu'en 1522. En cette année, l'autel fut modifié et changé de place ; le groupe en bois fut relégué dans une chambre du presbytère, où il est resté malgré de nombreuses réclamations, et remplacé par un groupe en marbre exécuté par Francesco da Sangallo (1494-1576). La sculpture est sans

Sainte Anne, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus, par Fr. da Sangallo (1522).

caractère ; sur la plinthe sont gravés en caractères hébraïques les paroles de l'évangile de saint Jean : *Ego sum lux mundi.*

Si j'ai insisté sur le groupe de sainte Anne, ce n'est certainement pas à cause de la valeur propre des deux sculptures, mais en raison de leur signification morale.

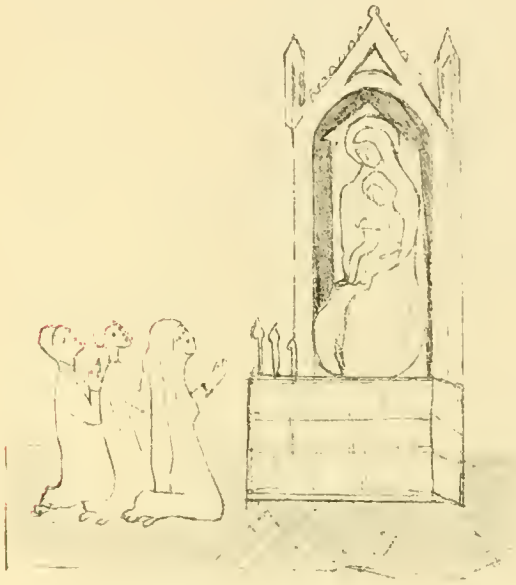
Ce ne sont pas seulement des effigies chrétiennes, expression de la piété, ce sont des témoignages patriotiques de la reconnaissance d'un peuple délivré de la tyrannie.

XXXII

DANS la répartition faite par la Seigneurie des travaux et de la décoration d'Or San Michele, la Commune avait l'architecture, les *Arti* les statues extérieures, et la Compagnie la décoration intérieure tant en sculpture qu'en peinture.

Avant que le tabernacle d'Orcagna fût commandé, la Compagnie s'occupa de l'image de la Madone.

Ici, il convient de remonter plus haut.



Le Tabernacle, d'après une miniature du XIVe siècle.

L'historien Jean Villani (1275?-1348), qui a écrit l'histoire de Florence depuis son origine jusqu'en 1348, année où il mourut de la peste, rapporte qu'en 1292 « *a di 3 del mese di luglio, si comincio a mostrare grandi ed aperti miraculi per una figura depinta di Santa Maria in un pilastro della loggia d'Orto San Michele* ».

Le texte n'est pas explicite sur la nature de la peinture.

Était-ce une fresque ou un tableau?

Je crois qu'on a attaché trop d'importance à cette question encore en discussion, d'autant plus que dans les statuts de la Compagnie rédigés en 1297, on trouve le mot *tavola* appliqué à la même Madone.

La peinture était donc fort probablement peinte sur bois; mais il importe peu.

De cette image nous n'avons aucune description écrite ou graphique.

En 1304, l'incendie allumé par Neri degli Abati, détruisit, avec tout le quartier, la loggia, sauf quelques piliers qui ne furent consumés qu'en partie.

La Madone fut-elle sauvée? C'est peu admissible, même si, comme on le croit, le pilier qui la retenait avait été partiellement préservé ; une maçonnerie peut résister au feu, une peinture entourée de flammes violentes alimentées par des cires est vouée à la destruction.

La loggia ne fut réparée que quatre ans après, assez mal sans doute, car en 1336 la Seigneurie ordonna la construction d'un nouvel édifice.

Les Capitaines ne pouvaient manquer, avant même la reconstruction, de remplacer la Madone perdue ; cette seconde image nous est à peu près connue par trois miniatures.

Je dis à peu près, car ces miniatures ne sont pas identiques, et qu'en général les peintres de miniature se livrent à des fantaisies ; il est facile de le constater lorsque les sujets représentés dans les miniatures subsistent encore ailleurs.

Les miniaturistes sont avant tout des décorateurs, leur but essentiel est d'illustrer la page qui leur est confiée ; ils ne sont copistes qu'au cas d'une commande spéciale.

Dans l'espèce qui nous occupe, ils ont visiblement voulu représenter la Madone d'Or San Michele, mais ils l'ont fait à la *maniera* selon l'expression italienne, de *chic*, selon le mot français récemment accepté par l'Académie française, c'est-à-dire qu'ils ont peint de souvenir, sans grand souci de l'exactitude.

La première des miniatures que nous reproduisons est tirée d'un manuscrit de la bibliothèque Chigi à Rome ; on croit que c'est un manuscrit de Giovanni Villani du XIVe siècle, mais peut-être n'est-ce qu'une ancienne copie du document ?

La seconde est dans un manuscrit célèbre de la bibliothèque Laurentienne de Florence, intitulé *Il Biadaiuolo*.

C'est un registre du prix des céréales au marché d'Or San Michele. Le comptable s'appelait Domenico Lenzi, surnommé *Biadaiuolo*, qualification du préposé à la vente des grains.

Le Tabernacle, d'après la miniature du Biadaiuolo.

Le document est mutilé, mais ce qui en reste contient de belles miniatures ; il semble avoir été commencé vers 1320 ; il s'arrête en 1335, mais probablement il se poursuivait jusque vers 1340.

J'ai fait copier la troisième miniature dans un manuscrit authentique des Capitaines d'Or San Michele, daté de 1340 et conservé aux archives de l'État à Florence ; la reproduction est inédite.

La miniature de la Bibliothèque Chigi est sommaire, mais expressive ; elle montre un tabernacle isolé et trois fidèles en sincères prières devant la Madone.

La Madone du Tabernacle, d'après une miniature de 1340.

La miniature du Biadaiuolo est d'un grand intérêt.

Elle représente un tumulte sur la place d'Or San Michele, occasionné par la cherté des grains.

Une date inscrite dans la peinture indique que le fait a eu lieu en 1329, année de disette en Toscane.

Le Podestat et ses hommes d'armes interviennent pour réprimer le désordre qui a donné lieu à des scènes sanglantes. Dans un beau tabernacle, figure la Madone ; au-dessous, le receveur avec sa cassette prêt à recevoir les offrandes ; il place un cierge dans son support.

La Madone est assise sur un siège à haut dossier fleuronné ; dans une main elle a une rose et de l'autre elle soutient l'Enfant Jésus.

La Vierge est nimbée d'or uni et en disque ; elle est vêtue d'un manteau bleu qui recouvre les cheveux, sa robe est de couleur carnation tirant sur le rouge.

La robe de l'enfant est d'un rouge vif. Le tabernacle est à fond et à contrefond aux couleurs des vêtements de la Madone ; il est éclairé par trois lampes.

Aux côtés de la Vierge sont six anges, nimbés, trois par côté ; ceux qui se tiennent debout sont vêtus de manteaux bleus et de robes rouges ; les deux qui sont à genoux ont le manteau vert.

La miniature de 1340 ne montre que quatre anges, deux musiciens et deux thuriféraires ; les mouvements des bras de la Madone et de l'Enfant ne sont pas identiques à ceux du Biadaiuolo, mais l'esprit de la composition est à peu près le même.

Il semble que ces deux miniatures ont, comme point de départ, la même peinture ; dans celle du manuscrit de 1340 le peintre a usé de plus de liberté, peut-être parce qu'il n'avait à sa disposition qu'une tête de page.

Maintenant voici la reproduction du tableau tel qu'il se trouve encore dans le tabernacle d'Orcagna.

La peinture a donné lieu à de nombreuses discussions.

Vasari l'attribue, sans restriction, à Ugolino, peintre siennois, né, croit-on, en 1260 et mort en 1339.

Il rapporte que ce peintre décora beaucoup de chapelles en Italie ; qu'il tenait plus à la manière de Cimabue qu'à celle de Giotto ; qu'il peignit à Florence le tableau sur fond d'or de l'autel majeur de Santa Croce et un autre tableau qui de l'autel majeur de Santa Maria Novella a été transporté dans la chapelle des Espagnols, et qu'enfin il fit « sur un pilastre *de' mattoni*, « (maçonnerie) de la loggia que Lapo avait « bâtie place Or San Michele, Notre-Dame qui « accomplit tant de miracles que toute la loggia « fut pendant longtemps pleine d'images et qui « encore aujourd'hui est en grande vénéra- « tion. »

Ceci est écrit dans la première édition de Vasari parue en 1550 et dans les suivantes.

Il y a là une erreur matérielle impossible à expliquer ; la Vierge qu'il avait sous les yeux lorsqu'il a écrit son livre n'était pas sur un pilier mais placée dans le tabernacle d'Orcagna et peinte sur un panneau en bois ; du reste, et indépendamment de cette observation, l'attribution à Ugolino da Sienna a été fort discutée, de notre temps. La Madone a été donnée à Orcagna, à Lorenzo Monaco, à Simone de Sienne; chaque critique persistait dans son avis, lorsque Milanesi, le savant commentateur de Vasari, eut la bonne fortune de trouver en 1870 des documents probants dans les archives d'État de Florence, dont il était le directeur.

Dans le dossier des Capitaines d'Or San Michele, à la date du 1er mai 1346, il a relevé la mention suivante.

A Bernardo Daddi dipintore che dipigne la tavola di Nostra Dona ; un prestanza per la detta dipintura, fiorini quattro d'oro.

Et, le 16 juin, une autre mention :

A Bernardo di Daddo dipintore per parte di pagamento de la dèpintura de la tavola nuova di Nostra Donna, fiorini quatro d'oro.

On remarque dans cette dernière note les mots : *la tavola nuova.*

Grâce à Milanesi et aux miniatures, on peut reconstituer, avec quelque vraisemblance, l'histoire de la Madone d'Or San Michele.

Pour remplacer la Madone détruite dans l'incendie de 1304, les Capitaines en commandèrent une autre à Ugolino, ce qui est peut-être une atténuation à la méprise de Vasari ; on peut admettre que la miniature du Biadaiuolo représente à peu près cette peinture dont il ne reste de traces nulle part.

La peinture d'Ugolino ne pouvait servir, puisqu'elle était peinte sur un pilastre, d'un autre côté Ugolino était mort ; on s'adressa alors à Bernardo di Daddi di Simone.

Daddi paraît être né dans les dernières années du XIIIe siècle ; selon Milanesi, il est mort en 1348 et non en 1380, comme l'écrit Vasari.

Il fut élève de Giotto ou de Spinello Aretino : son nom paraît pour la première fois en 1320 sur la matricule des peintres florentins ; en 1347 il est consul de l'Art des médecins et pharmaciens dont les peintres faisaient partie ; l'année de sa mort, il s'occupait de la fondation de la compagnie des peintres de Florence.

Il a signé ses peintures Bernardo ou Bernardus da Florentia, ce qui a fait croire qu'il y avait à Florence à la même époque deux peintres du même nom.

Je ne suis pas éloigné de cette opinion, tellement il y a d'écarts entre les peintures signées de ces noms.

Les peintures authentiques de Daddi arrivées jusqu'à nous sont peu nombreuses.

On lui attribue une collaboration dans le *Triomphe de la Mort*, tant discuté, du Campo Santo de Pise ; des peintures dans l'église San Paolo a ripa d'Arno, également à Pise ; des tableaux au musée de Sienne ; des fresques dans la chapelle du palais du Podestat à Florence ; mais ce sont des hypothèses.

Vasari lui donne aussi les martyres de saint Laurent et de saint Étienne de la chapelle Berardi à Santa Croce ; si l'attribution est exacte, elle n'est pas à la louange de Daddi ; la peinture est dure, anguleuse ; les mouvements sont brusques et violents ; il est vrai que la fresque a été maladroitement retouchée et ramenée au style de Giotto par les sertis, souvent très accusés chez ce grand peintre. Les deux figures isolées de Saints, dans la même chapelle, sont probablement aussi de Daddi ; n'ayant pas été retouchées, elles sont beaucoup plus souples et d'un meilleur style.

La galerie des Offices conserve un triptyque avec la Madone et l'Enfant, saint Matthieu et saint Nicolas, à mi-corps à peu près de grandeur naturelle ; au-dessous sont les mots :

ANNO. DNI. MCCCXXVIII. FR.
NICHOLAVS. DE. MAZINGHIS.
DE CAMPI. ME. FIERI. FECIT.
P. REMEDIO. ANIME. MATRIS.
ET. FRATRVM... BERNARDVS. DE.
FLORENTIA. ME PINXIT.

Le tableau était dans la sacristie de l'église Ognissanti ; il a été ensuite placé dans une salle du couvent, de là il est entré aux Offices.

Si la peinture est réellement de Daddi, elle ne lui fait pas plus honneur que les fresques de

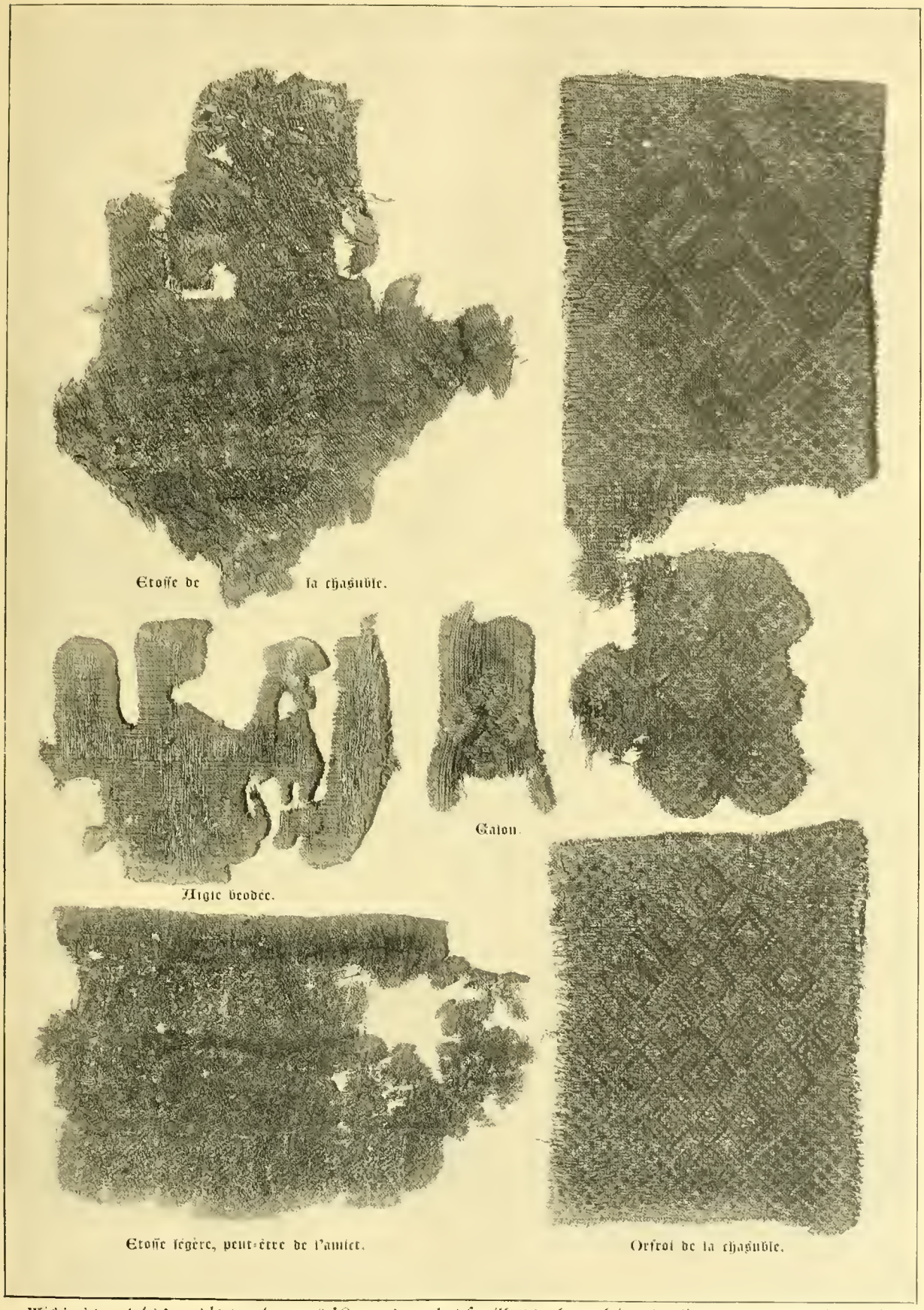
Santa Croce : elle est pauvre, plate et sans caractère.

Daddi avait peint une Crucifixion à l'église San Giorgio à Rubalda près de Florence ; le tableau est en Angleterre.

Il avait reçu, en 1335, la commande d'un tableau pour la chapelle du Palais public de Florence ; il représentait la Vierge apparaissant à saint Bernard ; le tableau a disparu, mais il reste la mention d'une délibération de la Seigneurie datée de 1432 : *Ancora e sopradetti Signori, feciono nettare et ripulire la tavola, predella, e cappella dell' altare di San Bernardo, la quale era tutta affumicata e nera par lo fumo degl' incensi e dell' essere stara grandissimo tempo non procurata ; la quale trovano fu dipinta nel 1335 par maestro Bernardo dipintore, il quale fu discepolo di Giotto.*

La Madone d'Or San Michele, par Bernardo DADDI, 1346.

Florence avait la passion de la peinture ; elle en a mis non seulement dans les palais, les églises et les couvents, mais sur les murailles extérieures des édifices et même sur les murs et les portes



Tissus trouvés dans le tombeau n° 10, pendant les fouilles de la cathédrale d'Angers, septembre 1902.

V. Cercueil de plomb de Mgr Vaugirauld 1758.

TOUT près d'un mur épais en amplecton, qui se dirige vers le mur de la cité et dont le prolongement dans la cour de l'Évêché fut démoli avec peine, il y a une quinzaine d'années, nous découvrîmes le caveau de Mgr de Vaugirauld. Le hasard nous servit bien encore en cette circonstance: neuf fois sur dix, une sépulture d'une date aussi récente ne présente aucun intérêt archéologique.

« Le vendredi 21 juin 1758, haut et « puissant seigneur Mgr de Vaugirauld, « évêque d'Angers, décéda dans son palais « épiscopal *dilectus Deo et hominibus*. Il fut « inhumé le 26 juin, au bas des marches de « l'évêché, avec toute la simplicité d'un par- « ticulier, ayant fait les pauvres légataires « universels de ses effets (1). »

Il fut déposé dans le caveau de l'évêque Gabriel Bouvery, décédé le 10 février 1572, dont on ne trouva que les ossements et deux légères feuilles de plomb, restes du cercueil (2).

En mémoire des dons faits à l'église par Mgr de Vaugirauld, le chapitre lui fit élever une pyramide du prix de 373 livres (3). C'était un monument en marbre, orné d'un écusson en plomb à ses armes, de la composition de l'architecte Pointier : il n'en reste pas même un dessin.

On lisait sur son épitaphe :

HIC IACET
JOHANNES DE VAVGIRAVLD,
EPISCOPVS ANDEGAVENSIS,
TEMPLI EXORNATOR,
EXEMPLAR CLERI,
PAVPERVM PATER,
AMOR OMNIVM,
OBIIT DIE 21 MENSIS JVNII 1758.

Quelle ne fut pas notre surprise, quand, le 12 septembre, fut ouvert le caveau de Mgr de Vaugirauld, d'y voir un cercueil de plomb de forme étrange, rappelant de loin celle des coffres enluminés des momies égyptiennes. Il a 1m,80 de long ; 0m,40 de large aux épaules et 0m,20 aux pieds, sur une profondeur de 0m,25 à 0m,22. La partie destinée aux pieds est en saillie de 0m,25.

Les bords du cercueil sont un peu arrondis ; son couvercle est un peu bombé sur la poitrine. Le visage, encadré d'une sorte de perruque, est sommairement et maladroitement indiqué par des traits dessinant les oreilles, un nez très long et des yeux très rapprochés. Le rabat, taillé dans une feuille de plomb, est rapporté entre deux lames dorées et en relief. Une grande croix, légèrement arrondie en bosse, s'étend jusqu'aux pieds. Le plombier (il devait se croire bien habile) l'a décorée d'un cœur enflammé, doré, entre deux grosses larmes. En haut, il a gravé une croix pectorale, à droite une crosse indiquée par de simples traits et à gauche du défunt son sceau en léger relief. Au-dessus des pieds, voici un cœur, sans flammes et non doré. Le plombier a gravé les doigts de pied sur le dessus de la saillie destinée à les recouvrir. La tête du cercueil ne portait pas directement au fond du caveau ; un morceau de bois assez épais l'isolait.

Bien que ce cercueil n'ait rien d'artistique, il m'a paru si curieux, que je me serais reproché de n'en pas faire un croquis, avant qu'on refermât le caveau. C'est un exemple ajouté à tant d'autres de l'influence de la mode sur toute chose. Les études sur les

1. Archives de Maine et Loire. Série GG, N° 28. — Série G. N° 940, p. 46. On portait le corps du dit seigneur évêque sur un brancard, et découvert, vêtu de ses habits pontificaux dans un cercueil de plomb, couvert d'un crêpe noir traînant jusqu'à terre.

2. Bibliothèque d'Angers. Ms. 895, t. VI.

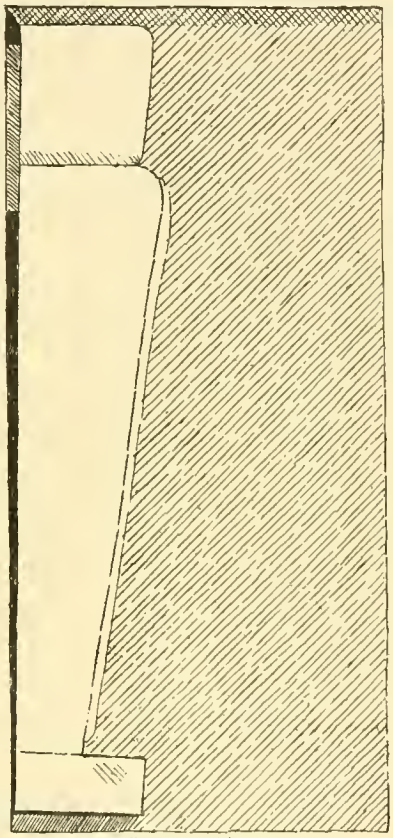
3. Archives de Maine et Loire. Série G, N° 381, Compte de fabrique de 1758 à 1760.

Arts égyptiens étaient déjà en vogue ; le plombier a cru faire certainement un chef-d'œuvre en imitant de loin les cercueils de ce pays.

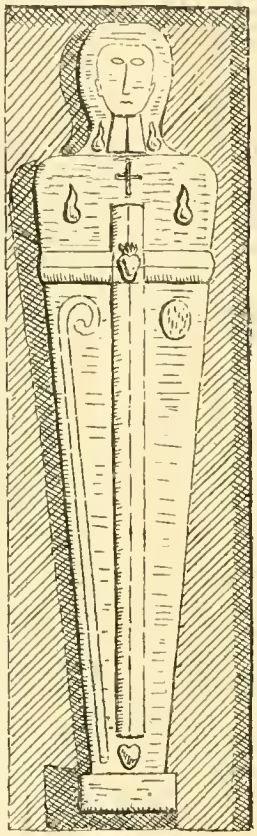
Conclusion.

Le moi est haïssable, je le sais. Se donner en exemple est toujours chose agaçante pour autrui et quelque peu prétentieuse. Cependant, en considérant uniquement le résultat des recherches faites à la cathédrale d'Angers, on me permettra bien de tirer en faveur de l'histoire locale et de l'archéologie, la conclusion suivante.

Le niveau de nos anciennes cathédrales ou grandes églises ayant été presque toujours notablement relevé, l'étude de leurs substructions est très souvent possible.

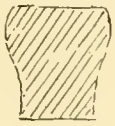


Cercueil vu de profil dans le caveau

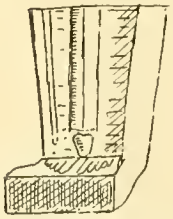


Cercueil vu de face.

Armoiries de Mgr Jean de Vaugirauld moulées en plomb, du côté gauche du cercueil, *Grandeur d'exécution*



Dessous des pieds



Partie inférieure, vue de trois-quarts
Echelle de 0,10 par mètre

Pourquoi, en maint endroit, n'oserait-on pas entreprendre ce qui a été pratiqué à Chartres, à Angers et ailleurs ? Nul doute que ces fouilles, basées sur l'étude préalable des monuments, des chroniques et des manuscrits du pays, dirigées avec l'assentiment, bien entendu, des autorités religieuses et civiles, ne soient couronnées de succès.

Ce sera mon vœu en terminant ce travail, dont j'ai à cœur d'offrir la primeur à la *Revue de l'Art chrétien.*

L. de Farcy.

Orfévrerie et Emaillerie.

Mobilier liturgique d'Espagne.

RECHERCHER, au delà des Pyrénées, les pièces du mobilier liturgique, ouvrées jadis par les praticiens de Limoges, et celles que les Espagnols exécutèrent eux-mêmes, en si grand nombre, à partir, surtout, du XIVe siècle, les décrire, les photographier, les publier, enfin, pour qu'elles soient comme un témoignage de la foi qui les inspira, en même temps qu'un humble hommage à l'Église qui les reçut, qui les bénit, qui en consacra même un certain nombre au plus auguste des mystères, tel fut le projet élaboré par nous, il y a quelques années, en des heures de réflexion, d'espérance et d'enthousiasme.

Ce projet, nous l'avons réalisé depuis lors.

Sans mission scientifique, sans subvention quelconque de nos Sociétés savantes, mais muni de la bénédiction de nos supérieurs, aidé de ressources modestes pour un pareil voyage et chargé d'un gros appareil que nous devions traîner par monts et par vaux, nous entreprenions, seul, au printemps de 1901, une nouvelle et bien rude pérégrination dans plusieurs provinces du Nord de l'Espagne. Il était facile de prévoir, par les œuvres de Limoges qui existent à l'abbaye de Silos, que l'exploration pouvait faire découvrir d'autres pièces de même style, peu connues ou inédites. Le terrain était à peu près neuf ; on le devinera sans peine, quand on saura qu'un chercheur et un érudit comme Ch. de Linas n'a mentionné aucun petit monument de la péninsule, dans ses excellents catalogues d'émaux limousins, conservés dans les différents pays de l'Europe (1). M. Ernest Rupin, un savant, aussi chercheur et aussi patient que son vénérable ami, n'en a signalé que cinq, dans son grand ouvrage sur l'œuvre de Limoges (2). Ni l'un ni l'autre de ces deux maîtres n'a eu la prétention d'être complet ; et, cependant, les amateurs de nos arts industriels ont dû être émerveillés, en parcourant les listes que les deux auteurs sont arrivés à dresser, — vrai *Corpus* de nos produits limousins, conservés en France, en Italie, en Suisse, en Bavière, en Westphalie, en Belgique, en Angleterre et jusques en Suède, en Norvège et en Russie.

Malgré des obstacles imprévus venant se jeter à l'encontre et abréger notre itinéraire, nous avons eu la joie de rencontrer une quarantaine d'œuvres de Limoges. Mais ce n'est là, sans doute, qu'une partie de nos petits monuments français, conservés en Espagne. Nous sommes même persuadé que de nouveaux chercheurs ajouteront beaucoup à la couronne artistique de l'école limousine ; peut-être, même, trouveront-ils, eux aussi, pour l'enrichir, de rares et superbes fleurons. Dieu veuille que ces notes leur ouvrent la voie du côté des trésors liturgiques et artistiques de la péninsule ! Ils y pourraient faire, en outre, une ample moisson d'œuvres espagnoles, presque toujours

1. *La châsse de Gimel et les anciens monuments de l'émaillerie*, Paris, 1883. — *Œuvres de Limoges conservées à l'étranger et documents relatifs à l'émaillerie limousine*, Paris, 1885.

2. *L'Œuvre de Limoges*, in-4°, 620 pages et 660 figures, Paris, 1890.

intéressantes, souvent admirables et, toutes, bien certainement, inconnues ailleurs que chez nos voisins d'outre-monts. Le baron Ch. Davillier, il est vrai, a fait paraître, en France, un volume sur « l'art de l'or et de l'argent », jadis très florissant chez eux [1]. Mais cet amateur délicat n'ayant publié qu'un nombre fort restreint d'objets encore existants, il y a place, près de son bel ouvrage, pour une quantité de reproductions de petits monuments, et pour les études qui doivent naturellement les accompagner.

Nous nous plaisons à signaler aussi les excellentes pages que M. Émile Molinier a écrites sur l'orfèvrerie en Espagne, dans le superbe volume in-folio de son *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie* [2]; mais là, encore, le nombre des pièces publiées est fort limité.

Le recueil plus modeste que nous commençons aujourd'hui, présentera, à part quelques œuvres d'art, des objets qui n'ont figuré dans aucune publication française ; la plupart, même, sont complètement inédits. Une partie des illustrations seront exécutées d'après nos photographies ; mais parce qu'il est des objets qui, placés devant l'objectif, ne donnent que des images très imparfaites et très vagues, nous ferons appel également au crayon intelligent et fidèle de M. Saint-Elme Gautier, qui fournira d'excellents dessins. — Quant aux notes que nous soumettrons au lecteur, nous les donnerons maintes fois sous forme de descriptions et de comparaisons. C'est le genre de travail, adopté dans plus d'un recueil, que nous pourrions citer. Ces descriptions techniques et détaillées sont arides, nous le voulons bien, mais du moins utiles pour faire connaître, apprécier, examiner, en quelque sorte, les originaux. Joindre toujours à l'étude des sujets et des monuments, ce qu'on appelle « la philosophie de l'art », n'est-ce pas ouvrir quelquefois la porte à bien des considérations vides ou erronées, pour ne pas dire plus ?... Et nous croyons prudent de nous en tenir à un travail plus simple et plus aisé.

1. *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, Paris, 1879

2. *L'orfèvrerie religieuse et civile*, Paris, s. d., pp. 95 à 103, 195, 283 à 289.

I. — Œuvres de Limoges.

Relations entre la France et l'Espagne, au moyen âge.

Aucun motif de s'étonner, croyons-nous, qu'une exploration archéologique dans les églises et les musées de quelques villes célèbres et dans un petit nombre d'humbles sanctuaires de la montagne nous ait fait connaître une série d'objets liturgiques, sortis des ateliers limousins. Pourquoi même serait-on surpris que des recherches dans toute la péninsule amenassent, un jour, la découverte d'un grand nombre de pièces de la même école ? Tout s'explique et s'expliquerait par les relations de la France et de l'Espagne, relations qui furent très fréquentes, souvent même très intimes, précisément pendant les siècles qui sont comme l'âge d'or de l'orfévrerie et de l'émaillerie limousines.

Nous n'avons pas à dire comment et pourquoi les comtés de Roussillon, de Foix et de Carcassonne eurent des rapports avec la maison de Barcelone et le royaume d'Aragon. Ce serait aborder une question qui amènerait des développements inutiles et peut-être fastidieux ; il suffit d'indiquer, — chacun pouvant ici s'édifier par l'histoire. Nous passons également sur les relations religieuses et monastiques entre ces contrées. Mieux vaut s'éloigner un peu et remonter jusque vers Cluny dont l'influence

sur les monastères d'Espagne est parfaitement établie (1). C'est à cette action bienfaisante, cause d'un véritable mouvement d'émigration vers la péninsule, que plusieurs Français durent d'occuper des sièges épiscopaux : Bernard, celui de Tolède, — Pierre, celui d'Osma, —Raymond, celui de Palencia (2). Un autre Bernard, originaire d'Aquitaine, dut s'asseoir sur celui de Siguënza (3) ; un moine de Cluny, du nom de Jérôme, envoyé par saint Hugues, pour réformer l'abbaye de Cardeña (4), fut évêque de Salamanque (5), — et Gérard, bénédictin de Moissac, amené à Tolède, par l'archevêque même qui revenait de France, fut nommé à une dignité importante dans la cathédrale de cette ville, en attendant d'être évêque de Braga, en Portugal (6).

Puisqu'un bon nombre d'œuvres limousines sont conservées, surtout en Catalogne, il est particulièrement intéressant de noter que Borel, comte de Barcelone, visitant le monastère de Saint-Géraud d'Aurillac, voulut bien emmener, avec lui, notre Gerbert, encore adolescent, et le confier aux soins de Hatton, évêque de Vich, qui l'initia aux sciences sacrées et profanes (7). Signalons encore la présence de Pierre, évêque de Girone, à la consécration de la basilique du Sauveur, à Limoges même (1), et l'acte du comte Bernard de Besalu, donnant aux abbés de Moissac des droits très étendus sur le monastère de Campredon, en Catalogne (2).

Mais arrêtons ce genre de citations qu'il nous serait facile de multiplier, et rappelons les pèlerinages, les uns libres et volontaires, les autres imposés comme pénitence, au sanctuaire de Saint-Jacques en Galice. Ch. de Linas s'est occupé de ces pèlerinages, et a dit l'influence qu'ils durent avoir pour faire connaître et répandre les pièces limousines (3) ; nous n'avons pas à revenir sur la question. Quant à la dévotion qu'on avait, en Espagne, pour Notre-Dame de Roc-Amadour, elle a laissé, en maints endroits, des traces intéressantes ou même de vrais monuments ; et nous-même avons eu le bonheur de trouver, dans un faubourg de Palencia, une chapelle dédiée à la Vierge du Quercy. On lit encore, au-dessus de la porte de l'oratoire : *Ermita Rupis Amatoris*, — et, à l'intérieur, la madone, une très belle statue du XIIIe siècle, surmonte l'autel principal.

Tous ces exemples, choisis entre bien d'autres, parlent d'eux-mêmes. Les noms d'Aurillac, de Moissac, de Roc-Amadour et de la ville même de Limoges montrent qu'il n'était pas insolite pour l'Espagne d'avoir des relations avec le Limousin et les pays d'alentour. Il est notoire, par ailleurs, que les œuvres de Limoges furent très en vogue au moyen âge et qu'on les exporta dans tous les pays de l'Europe ; le fait de les y trouver répandues maintenant encore en fait foi, aussi bien que les inventaires

1. Voy. *Les monastères espagnols de Cluny au moyen âge* (mémoire lu à la séance de mars 1892, de la Société nationale des Antiquaires de France), par Ulysse Chevalier. — F. Fita, *La provincia Cluniacense de España (Boletin de la real Academia de Historia*, n° de mars 1872.

2. D. Francisco Simon y Nieto. *Los antiguos campos góticos. Excursiones histórico-artístico a la tierra de Campos*, Madrid, 1895, pp. 67 et 69.

3. D. Manuel Perez Villamil, *La catedral de Siguenza*, Madrid, 1900, p. 2.

4. Le monastère de Saint-Pierre de Cardeña, comme celui de Silos, est dans la Vieille-Castille.

5. D. Férotin, *Cartulaire de Silos*, p. 38, note.

6. E. Rupin, *L'abbaye et les cloîtres de Moissac*, Paris, 1897, p. 64.

7. *Richeri Historiarum libri quatuor*, Lib. III, § 43 (Migne, t. CXXVIII, col. 101). — E. Babelon, *Les derniers Carolingiens d'après le moine Richer*, Paris, 1878, p. 341.

1. *Marca Hispanica*, lib. 4, col. 434-35.

2. E. Rupin, *op. cit.*, p. 60. — D. Joachim Miret y Jan, *Relaciones entre los monasterios de Camprodon y Moissac*. Barcelone, 1897.

3. *Revue de l'Art chrétien*, 1885, pp. 476 et 477. — *Œuvres de Limoges conservées à l'étranger*, pp. 67-84.

ou autres documents qui les mentionnent (1). Les objets d'une vente assurée étaient fabriqués en masse par nos travailleurs du cuivre et de l'émail (2) ; d'autres étaient évidemment faits sur commande et pour un objet déterminé ; de ce nombre sont les tombes émaillées, comme celle d'un évêque de Rochester, exécutée par maître Jean de Limoges (3), et les statues tombales, comme celle de Don Mauricio, qui se trouve dans le chœur de la cathédrale de Burgos (4) ; de ce nombre aussi, bien probablement, sont toutes les pièces importantes, par exemple, le frontal de Silos et le retable de San-Miguel-in-Excelsis, en Navarre (5). Si des monuments de cette dimension étaient envoyés dans les différentes parties de la France, puis en Angleterre, en Espagne, — il est évident que des petits meubles, tels les coffrets et les châsses, étaient transportés bien plus facilement encore, d'un pays dans l'autre. La France envoya ses *capses* limousines en Espagne, et de celle-ci nous vinrent des boîtes arabes, dont plusieurs sont encore conservées dans quelques trésors de nos cathédrales (6).

1. Cf. L. de Laborde, *Glossaire français*, art. *Email de Limoges*. — V. Gay, *Glossaire*. art. *Émail champlevé*. — E. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, p. 87 et s.

2. « Le caractère le plus saillant et le plus général de l'orfévrerie limousine est l'emploi du cuivre doré avec les émaux ; et cette tendance à employer simultanément ces deux matières a fait que l'expression *œuvres de Limoges* ne s'applique guère qu'à ce genre de travail. Il ne faut pas oublier, cependant, que les Limousins ont produit... des monuments en métal précieux, d'une très grande beauté de forme et d'une riche exécution. » E. Molinier, *L'orfévrerie religieuse et civile*, p. 185.

3. *Archaeological journal*, 1846, t. II, pp. 187 et 171.

4. Nous avons décrit cette statue de cuivre émaillé dans le *Bulletin archéologique de la Corrèze*, 1899, pp. 487-495 ; notre article est accompagné de plusieurs figures.

5. La monographie de ce retable paraîtra prochainement. Nous sommes le seul, en France, à avoir signalé cette œuvre splendide et peut-être la plus considérable de l'école limousine. (*Le Monde catholique illustré*, mai-juin, 1902, p. 355.)

6. La cathédrale de Bayeux, par exemple, et celle de Narbonne conservent des boîtes arabes très intéressantes.

Bien que nous admettions sans peine ces transports fréquents d'objets d'art, nous avons été surpris de lire dernièrement que le coffret en ivoire du musée de Burgos (1), avait été « envoyé, d'après Dom Roulin, d'Espagne à Limoges, pour réparation (2)». Voilà qui est le fait d'une distraction de la part de M. de Mély, nous aimons à le croire, car non seulement nous n'avons rien formulé de semblable dans l'étude que nous avons consacrée au petit meuble de Burgos (3), mais nous n'avons pas même fait *allusion* à l'endroit, à l'atelier où il a été monté ou réparé ; c'était prudence élémentaire de notre part. La question, peu importante d'ailleurs, est, en effet, insoluble, et l'on ne doit émettre que des hypothèses à son sujet. M. de Mély a insinué que « peut-être la réparation (du coffret) n'avait pas été faite à Limoges, mais qu'il se pourrait qu'elle eût été exécutée dans le couvent même (4) ». L'hypothèse serait fondée s'il y avait eu atelier d'orfévrerie et d'émaillerie à Silos, si on avait exécuté des travaux d'art dans les murs mêmes de l'abbaye, ce dont M. de Mély ne peut douter (5). Pour nous qui connaissons et les lieux, et les petits monuments du trésor, et les documents publiés par Dom Férotin dans son *Histoire* et dans son *Cartulaire*, — documents qui ne font pas allusion à des travaux d'orfévrerie et d'émaillerie, exécutés à Silos, le doute nous semble plus sage et, en tous cas, parfaitement légitime. L'éta-

1. Il s'agit d'un coffret arabe provenant de l'abbaye de Silos. Ses plaques en ivoire sont de l'année 1026 ou 1027 ; l'inscription en fait foi. Deux plaques émaillées et la monture même sont du XIIe siècle et appartiennent à l'art limousin.

2. *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 69.

3. *L'ancien trésor de l'abbaye de Silos*, pp. 17 à 28.

4. *Bulletin monumental*, 1901, p. 407.

5. « Nous ne pouvons douter pas plus ici (à Saint-Martial de Limoges) qu'à Conques, qu'à Silos, de travaux d'art exécutés dans les murs mêmes du couvent. » *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 67.

blissement d'un atelier d'émaillerie, aux procédés *purement limousins*, dans un monastère castillan, est moins facile à concevoir, n'est-il pas vrai, que dans les abbayes de Saint-Martial de Limoges, de Conques, de Grandmont et dans d'autres monastères du Limousin ou des provinces voisines.

L'appellation d'« Œuvres de Limoges ».

CE nom d' « Œuvres de Limoges », si fréquent dans les Inventaires, pour désigner les petits monuments que nous savons, est parfaitement connu des travailleurs qui s'occupent des arts industriels du moyen âge. Une réflexion de M. de Mély nous invite pourtant à dire un mot à son sujet. « C'est quand on trouve... à Silos, à Angers, à Bari, en Allemagne, des pièces de facture si parfaitement similaire, sauf cependant quelques détails de personnalité artistique, qu'on se prend à se demander s'il ne faut vraiment pas quitter les limites étroites de la ville de Limoges, de Verdun, des bords du Rhin, pour ne plus se préoccuper que de questions d'école et surtout de déplacement des artistes eux-mêmes, emportant avec eux, dans de lointains voyages que nous n'ignorons pas, les secrets d'un art qu'ils déploient dans les abbayes où ils vont séjourner (1). » Puisque nous traitons ici d'œuvres limousines, nous nous permettons de rappeler que les archéologues qui ont particulièrement écrit sur la question, comme MM. de Linas, Molinier et Rupin, pour n'en citer que quelques-uns, n'ont jamais parlé des *limites de la ville de Limoges*, alors même qu'ils s'occupaient d'*Œuvres de Limoges*. Chez ces différents auteurs, œuvres *de Limoges*, pièces *limousines*, travail *de l'école limousine*, et autres appellations similaires, ont été employées à tour de rôle et indistinctement, pour cette bonne raison qu'il est impossible d'établir une distinction et que, d'ailleurs, elle n'est pas utile (1).

Ce qu'il importe de savoir, c'est que Limoges, d'une façon très particulière, produisit un grand nombre des pièces en question, et le fait est aussi bien établi par les textes qu'admis par les archéologues. Admis également que, si la ville eut une importance considérable dans cette production, il y eut différents ateliers dans la province du Limousin, quelques-uns, même, un peu plus loin. Quant aux artistes qui s'en seraient allés fabriquer des œuvres d orfévrerie et d'émaillerie en pays étrangers, la pensée ne nous en vient pas, en face d'un coffret, offrant l'image de saint Dominique de Silos, pas plus qu'elle n'est venue à M. Berteaux, lorsqu'il étudiait si consciencieusement l'émail du ciborium de Bari, figurant saint Nicolas et Roger, roi de Sicile (2). D'excellentes raisons ont fait dire à cet auteur que la plaque de Bari avait été exécutée sur commande, dans un atelier limousin. Il nous semble plus rationnel de croire la même chose concernant les autres pièces qui présentent, avec une iconographie spéciale, une facture parfaitement similaire.

Mais supposons un instant le fait d'ouvriers limousins allant au loin fonder des ateliers, tout au moins y fabriquer tels et tels petits monuments, ceux-ci n'en étaient et n'en sont pas moins *œuvres de Limoges* ou *limousines* et par leurs auteurs, et par leur style, et par les procédés du travail. Tels sont bien les précieux objets du trésor de Silos,

1. *Bulletin monumental*, 1901, p. 407.

1. Il n'y a guère lieu, non plus, de disserter sur les mots *Lemovicensis*, *Lemovicus*, *Lemovicarum*, qui accompagnent les noms des rares émailleurs limousins qui ont signé leurs œuvres.

2. *Monuments et Mémoires* publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. VI, 1er fascicule, 2e article.

donnés comme tels dans l'ouvrage qui les étudie, — depuis le somptueux frontal avec ses personnages aux têtes en relief et aux vêtements tout émaillés, jusqu'aux bandes de cuivre polychromé qu'on voit sur le coffret de Burgos et dont les dessins sont exactement de même style que ceux des plaques très limousines de M. Sigismond Bardac (1); nous devons à M. Émile Molinier d'avoir remarqué cette similitude de style.

Nous avons même l'espoir que les innombrables documents du moyen âge qui sont encore amassés dans les bibliothèques de la péninsule ibérique et dans les archives de ses cathédrales, nous prouveront, eux aussi, lorsqu'ils seront publiés, qu'en ce pays comme ailleurs, on appelait, en raison de leur provenance et de leur fabrication : *Œuvres de Limoges* ou *limousines*, les œuvres, ordinairement si bien caractérisées, qu'un œil exercé sait maintenant reconnaître.

Voici, d'ailleurs, l'énumération d'œuvres de ce genre, conservées en 1342 dans la cathédrale de Vich. L'inventaire, daté de cette année-là, était inconnu en France, jusqu'à ce jour.

Quamdam crucem vocatam de limoges.

Item aliam crucem que portatur als albats (2) *que dicitur esse de opere de limoges.*

Item quamdam parvam caxiam de argento deauratam et similem monumento cum duobus velis et cum cruce parva intus que crux est de opere de limoges.

.....

Item aliam navetam de coure sive de lauto (3) *de opere de limoges.*

Item duo candelabra cristalina cum pede et capite de opere de limoges.

1. Ces plaques étaient exposées dans le Petit-Palais, en 1900.

2. *Als, albats*, mots catalans qui veulent dire : aux enfants.

3. *De coure sive de lauto*, « de cuivre ou de laiton ».

Item tria paria candelabrorum de lauto de opere de limoges.

Item alia duo paria candelabrorum puerorum de opere de limoges.

Item alias duas custodias et quelibet habet unam crucem parvam in capite de opere de limoge in quibus etiam portatur corpus Christi.

Item duas croces (1) *de opere de limoge.*

Nous tenons à offrir ici l'hommage de notre gratitude à M. l'abbé D. José Gudiol qui nous a communiqué ces textes très intéressants. Qu'il soit également remercié, pour avoir facilité nos études dans le musée de Vich, auquel il se consacre avec tant d'érudition et d'intelligence. — Ce sont quelques petits monuments de ce musée épiscopal que nous ferons connaître tout d'abord.

Croix et Crucifix.

La mention des croix de la cathédrale de Vich étant des plus sommaire dans l'inventaire de 1342 et, par ailleurs, les croix se trouvant au nombre de sept ou huit au musée diocésain, il est assez difficile de reconnaître celles que signalent les textes précités. En tous cas la croix dont nous allons parler en premier lieu, ne faisait point partie du trésor de l'insigne église (*fig. 1*); avant d'être au musée, elle appartenait au monastère catalan de San-Juan de las Abadesas ; elle doit remonter au XIIe siècle (nous n'osons préciser davantage), et c'est la plus ancienne que nous ayons à faire connaître (2).

Ses dimensions sont de $0^m,45\frac{1}{2}$ en hauteur et $0^m,29$ en largeur. Elle est auréolée,

1. *Croces*, crosses épiscopales.

2. Dans le *Catalogo del Musaeo arqueologico-episcopal de Vich* (Vich, 1893), cette pièce est donnée comme *anterior al siglo X*, p. 151. Mais nous savons qu'une nouvelle édition du catalogue ne la ferait plus remonter à une époque aussi reculée.

à potences rectangulaires et munie d'une fiche au bas de la branche principale. C'est probablement une croix qui était à double usage dans l'ancienne liturgie, nous voulons dire qu'on la portait solennellement en procession, et qu'on la fixait, pendant la sainte messe, sur un pied mobile, placé sur l'autel. — Elle se compose d'une forte plaque de cuivre rouge et de petites pièces en relief, rapportées. La croix elle-même est d'une extrême simplicité ; on l'a décorée sommairement de lignes ondulées, de cercles et de losanges, gravés en creux. Même procédé pour l'A et l'Ω, accostés de deux petites croix et qui se voient répétés au-dessus de la tête du Sauveur. C'est, à notre connaissance, le seul Christ limousin qui porte, à cette place, le chrisme grec ; d'habitude c'est le double trigramme IHS et XPS, et quelquefois IHS NAZARENS. Mais il est de fait que nos artisans étaient familiers avec les deux lettres par lesquelles le Seigneur s'est désigné, dans l'annonce du second avènement : « *Ego sum A et* Ω, *principium et finis* ». (Apoc., I, 8.) Ils les ont reproduites maintes fois, de chaque côté du Christ en majesté, de la Vierge-Mère et de l'Agneau Apocalyptique.

Mais, au point de vue de l'art, l'intérêt principal de la croix de Vich consiste dans les petites pièces en bosse qui forment la décoration. Voici d'abord le Christ, vu de face, couronné et vêtu d'une longue tunique à manches [1]; ses bras, étendus horizontalement, font penser à la miséricorde du Maître, prêt à recevoir tous ceux qui vont à Lui. La robe est émaillée de bleu sombre ; le col, la ceinture et quelques autres bandes ont été réservés, comme les menues cloisons métalliques qui fractionnent l'émail. Aucune trace de cette matière sur la figure, sur les mains et sur les pieds.

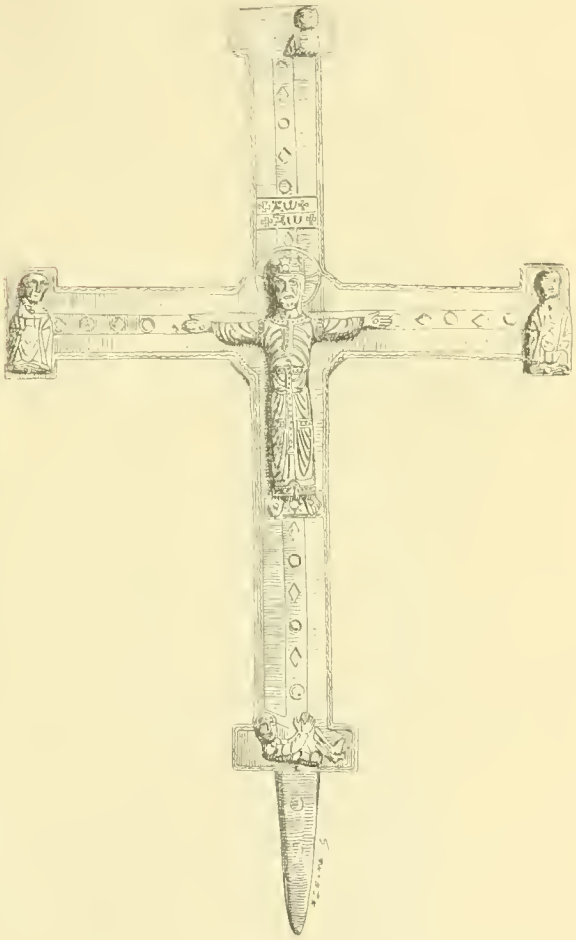


Fig. 1. — Crucifix du musée de Vich (Catalogne).

Même procédé d'exécution pour les autres personnages et pour les symboles évangélistiques. Les ressauts du croisillon portent les figures de la Vierge et de saint Jean, issant de nuages bleu-turquoise et blanc. En haut, la personnification du soleil (la lune manque); en bas, Adam à la position bizarre, levant les mains vers son Libérateur.

1. M. A. Brutails a décrit et publié deux crucifix en bois peint, à peu près de même époque que notre crucifix limousin et, comme lui, formés de croix à potences rectangulaires et de christs vêtus de longues robes à manches. (*Notes sur quelques crucifix des Pyrénées Orientales*, dans le *Bulletin archéologique*, 1891, p. 283 et s., pl. XIX et XX). Le musée de Vich, lui aussi, possède un crucifix de même matière et de même style. Mais sur ces différentes croix, l'image du Sauveur est de proportions beaucoup plus importantes que sur notre croix limousine.

Au revers, le Christ-docteur qui occupe le centre, émerge d'un nuage aux trois couleurs: rouge, bleu-turquoise et blanc. L'aigle de saint Jean, le lion et le bœuf occupent leurs places respectives, sur les potences; en bas, l'ange a disparu.

Toutes ces petites figures des ressauts nous contrediraient sans peine, si nous pré-

Fig. 2. — Revers d'une croix limousine (musée de Vich).

sentions la croix de Vich, comme le produit d'un travail bien délicat; elle est, du moins, empreinte d'un goût primesautier, d'un art sincère et original; et si quelques rares Christs limousins, tout habillés, se rencontrent dans telle et telle collection, c'est presque toujours isolés des croix sur lesquelles ils étaient fixés. Pour nous, nous ne connaissons aucun crucifix de ce genre aussi complet et aussi bien conservé.

Il est une autre croix, du musée de Vich, dont le champ, au contraire, était complètement recouvert d'émail bleu (il a disparu en grande partie); le corps du Sauveur est réservé et quelque peu ciselé, de façon à produire un commencement de modelé; la tête seule est en relief. C'est là, en somme, une technique beaucoup plus familière aux Limousins que l'émaillage, sur relief, du crucifix précédent; c'est le procédé adopté, notamment, sur un grand nombre de châsses. Le revers de cette petite croix ($0^m,18$ sur $0^m,24$) est entièrement gravé de rinceaux; au centre est l'agneau triomphant.

Très curieuse, également, est la croix dont nous publions ici le revers *(fig. 2)*. Nous avons là un simple travail de gravure; rinceaux de style bien limousin; à l'intersection des bras, image du Sauveur tenant le globe terrestre; IHS émaillé de rouge sur le *titulus*. La face principale présente, également en gravure au trait, une croix écotée et les figures de la Vierge et de saint Jean. Le Christ, qui était en relief, a disparu. Dimensions: $0^m,18$ sur $0^m,27$. — Le musée de Vich possède encore d'autres croix, mais de type et de procédés communs dans l'art de Limoges. Les trois dont nous venons de parler sont bien certainement les plus caractéristiques.

Nous avons trouvé trois pièces au musée de Valladolid; mais une seule est très intéressante et digne d'être reproduite *(fig. 3)*. C'est une grande croix auréolée, potencée et revêtue d'émail champlevé, sauf certains détails, barres et rinceaux, par exemple, puis les silhouettes des personnages, qui sont réservés. Ces images étaient prises dans des lames de cuivre, de façon à couvrir exactement les silhouettes. Il se peut qu'elles fussent ici en ronde-bosse, ou bien que les têtes seules eussent un fort relief, au-dessus de corps, tracés au burin ou à l'échoppe.

L'arbre intérieur, sur lequel on voit le corps du Christ indiqué, est bleu-turquoise. Le nimbe crucifère se nuance : bleu, blanc, vert et jaune ; les rais qui sont dans le sens de la traverse de la croix sont rouges et jaunes ; celui qui part au-dessus de la tête est

Fig. 3. — Croix émaillée (musée de Valladolid).

vert. La branche supérieure porte une main, sur champ bleu-turquoise, qui se dirige vers le titulus IHS à fond vert et XPS à fond blanc. Tout le reste du champ est en émail bleu assez foncé.

Le revers n'offre rien d'intéressant ; il

est orné de simples lignes tracées, les unes droites, les autres ondulées. Au centre, on voit encore les lignes extérieures d'un médaillon qui a disparu.

Les dimensions de cette belle croix sont de $0^m,48$ sur $0^m,26$.

Ch. de Linas, dans ses nombreuses descriptions de croix limousines, aux silhouettes réservées [1], n'en a pas une qui réponde à notre croix de Valladolid. D'habitude, les fonds sont émaillés, mais semés de rosaces, de losanges, de disques, de fusées ou de quatre-feuilles [2].

Fig. 4. — Vierge-reliquaire d'Husillos (province de Palencia).

1. *Les crucifix champlevés polychromes en plate-peinture, et les croix émaillées* (*Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 453 et s., — 1886, p. 62 et s).

2. Le musée archéologique de Madrid possède une croix limousine du même genre que celle que nous avons décrite, mais beaucoup moins incomplète. On y voit encore les images en relief du Christ, de la Vierge, de saint Jean et d'un autre personnage.

La Vierge-reliquaire d'Husillos.

La Vierge qui va nous occuper maintenant a figuré à l'Exposition de Madrid, en 1892 ; elle provenait de l'ancienne église collégiale de Sainte-Marie d'Husillos, située à dix kilomètres, environ, de la ville de Palencia. La maison Lautent n'a eu garde d'oublier ce charmant objet dans l'album édité par elle [1]; malheureusement, comme toutes les planches de cette belle collection, il a été publié sans texte. L'occasion, cependant, s'offrait magnifique, pour décrire et faire apprécier quelques-uns des petits monuments rares ou précieux, qui se trouvaient rassemblés à Madrid, de tous les coins de l'Espagne.

Un petit guide général de la même Exposition a signalé d'un mot la Vierge-reliquaire : « La Virgen de Husillos, de cobre, con peana de esmalte, asombro de los peritos [2]. » Puis un excellent petit catalogue des objets, envoyés par la Commission provinciale de Palencia, en a donné, en quinze lignes, une description sommaire et exacte [3]. Nous faisons toutefois nos réserves au sujet de l'appellation *Virgen gotico byzantina*. Il s'agit bien d'une œuvre française et *limousine* qui n'a rien conservé des influences de l'art byzantin. Ces vierges-reliquaires, comme l'a écrit M. Émile Molinier, étaient de « fabrication absolument spéciale à Limoges » [4].

Au lieu d'aller directement à Husillos, il nous sembla prudent de pousser jusqu'à

1. *Las Joyas de la Exposicion historico-europea de Madrid*, 1892, — planche CVII.

2. *Bosquejo general de la Exposicion historico-europea de Madrid*, p. 91.

3. *Exposicion historico-europea de Madrid. Catalogo de los objetos que expone la Junta provincial de Palencia*, p. 6.

4. *L'Émaillerie*, Paris, 1891, p. 178.

Palencia, pour demander au premier pasteur du diocèse la permission d'examiner et de reproduire la Vierge que nous supposions conservée dans l'église du *pueblo*. Certaine expérience, faite en Navarre, au sujet du retable de Saint-Michel-in-Excelsis, nous y invitait quelque peu. Mais en cette ville épiscopale, comme en maints autres lieux, personnes et circonstances devaient favoriser nos études. A peine eûmes-nous expliqué le but archéologique de notre voyage, que le prélat nous donna, de la façon la plus gracieuse, l'autorisation de voir et de reproduire la vierge reliquaire et tous autres monuments, petits et grands, de son diocèse. Sa Grandeur poussa même l'amabilité jusqu'à mettre à notre disposition un jeune chanoine, D^n^ Matias Vielva, dont l'extrême complaisance à notre égard ne se démentit pas un instant, pendant les huit jours que nous passâmes à Palencia. C'est lui qui voulut bien faire, pour nous, les deux photographies que nous reproduisons dans cet article [1]. Nous ne saurions trop dire notre vive gratitude et à l'évêque et au chanoine.

Depuis l'Exposition de Madrid, la vierge-reliquaire n'est plus conservée à Husillos, mais à l'évêché même,—le prélat s'empressa de nous le faire savoir ; elle est là en lieu très sûr, entourée du respect religieux auquel elle a droit, et parfaitement appréciée au point de vue de l'art. L'autorité diocésaine la soustrait ainsi à la convoitise des antiquaires étrangers qui foisonnent en Espagne.

Sa hauteur totale est de 0^m^, 259. Le diamètre du socle circulaire mesure en bas 0^m^, 172. La Vierge, assez fluette, est assise sur un siège émaillé, légèrement inclinée en arrière, la tête relevée et esquissant un sourire béat, très visible, quand on la regarde de profil ou de trois quarts *(fig. 5)*. D'une main elle retient l'Enfant Jésus assis sur son genou gauche ; de l'autre, elle portait sans doute un sceptre fleuronné qui a disparu : de même, un des avant-bras du

Fig. 5. — Vierge d'Husillos.

Sauveur n'existe plus. Les deux personnages en cuivre fondu, ciselé et doré, n'offrent aucune trace d'émaillage, excepté les yeux qui sont vigoureusement éclairés par une gouttelette d'émail noir. La couronne de la Vierge et quelques galons des vêtements de la Mère et de l'Enfant sont enrichis de petits cabochons jaunes, verts et bleus qui ajoutent une note de gaieté et de délicatesse à la beauté de l'or et des émaux.

1. La planche de l'ouvrage *Las Joyas de la Exposicion historico-europea de Madrid* donne la Vierge vue de face.

Le siège à trois pans est couronné d'une de ces crêtes à jour qu'on a si bien comparées aux entrées de serrures. Sur chacun des côtés, un personnage et des rinceaux, assez peu soignés au point de vue de la gravure, s'enlèvent en cuivre doré sur fond d'émail bleu. D'un côté, la Vierge, debout, les deux mains élevées en signe d'admiration ou d'étonnement. De l'autre, un personnage tenant une croix à la main ; ce doit être l'ange de l'Annonciation, bien qu'il soit représenté sans ailes. Le dessin du siège *(fig. 6)* se compose d'un cadre bleu orné d'une course de rinceaux épargnés, et d'une petite porte délicieusement polychromée, dont voici les dimensions minuscules: 0m,044 sur 0m,046. Au centre, la *Dextera Domini*, émaillée de blanc, bénit à la façon latine ; la manche est bleue ; le nuage, turquoise rechampi de jaune; les rais du nimbe crucifère, rouges, — tout cela sur champ d'or guilloché. Un abri rectangulaire se trouve derrière cette petite porte ; tout au fond, une croix fleuronnée, gravée au trait, — et c'est tout. La relique de la sainte Vierge a disparu.

Fig. 6. — Vierge d'Husillos.

Le dessus du socle est orné de quatre topazes, serties de bâtes à griffes, et de très beaux rinceaux réservés qui se détachent sur un champ bleu, circonscrit par une bande festonnée. On lit sur l'épaisseur du socle :

† AVE MARIA : GRACIA PLENA.

Cette inscription en émail rouge se développe entre deux filets bleu-turquoise.

Il est facile de constater qu'une tige de métal, maintenant disparue, était fixée au-dessus du petit volet émaillé. De même, à l'intérieur du socle, des pièces de cuivre partaient de quatre endroits différents, pour surélever le petit monument, comme sont encore les vierges-reliquaires du Louvre, de la Sauvetat (Puy-de-Dôme), etc... (1). On a coupé ces quatre pieds dont la partie supérieure est encore rivée au socle.

A part quelques détails signalés, la vierge d'Husillos est bien conservée. En l'examinant avec soin, on devine pourtant que près de huit cents années ont dû passer sur ce petit monument, élevé à la gloire de la Vierge-Mère, le rendant plus précieux, plus délicat, plus ravissant enfin. Émerveillé devant un grand frontal de Silos, nous l'avons été aussi, en présence de ce tout petit reliquaire qu'on ne jugera que bien imparfaitement à l'aide des figures ci-jointes, puisqu'elles ne peuvent reproduire ni les ors

1. E. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, fig. 222, 223, 518, 519, 520, 523.

superbes, ni les tons opaques des émaux, ni la translucidité des pierres fines.

Nous avons signalé ailleurs (1) une autre vierge limousine, conservée en Espagne et reproduite dans le bel ouvrage de M. Rupin (2), — la Vierge de la Vega, à la tête énorme, aux grands yeux éclairés d'une gouttelette d'émail, aux vêtements bordés de pierreries. — Il en existe une troisième, celle du marquis de Castrillo, qui n'est point sans affinités avec cette dernière, et quant au style et quant à la décoration ; mais, ici, le lourd diadème qui cercle la tête, les yeux démesurément ouverts, le gros nez épaté, les genoux pointus et saillants, les vêtements ornés de pesants galons, tout, en un mot, contribue à faire de cette pièce une œuvre d'un caractère puissant, étrange, mais quelque peu sauvage. — Nous préférons notre petite Vierge d'Husillos, plus légère de formes et beaucoup plus attrayante.

Dom E. Roulin.

(A suivre.)

1. *En Espagne (Le Monde catholique illustré*, 31 mai, 15 juin 1902, p. 357.)
2. *L'Œuvre de Limoges*, p. 467.

Les *Arti* de Florence[1].

XXIX

Le tabernacle d'Orcagna est le plus magnifique autel consacré à la glorification de la Vierge Marie.

Pour témoigner sa dévotion à la patronne de la cité et en souvenir de l'image vénérée de l'ancienne loggia, le peuple de Florence a prodigué son or, et, dans sa reconnaissance, il continue, après cinq siècles, à désigner le monument par le nom de son créateur.

Andrea di Cione, dit Orcagna (1308?-1368), fut choisi par la Compagnie d'Or San Michele pour l'édification du tabernacle ; il a été architecte, peintre, sculpteur et poète. Ces qualités réunies étaient rares au XIVe siècle et l'ont toujours été depuis (2).

Comme architecte, il a été, en 1358, *capomaestro* du dôme d'Orvieto; il a, sinon construit, du moins donné le plan de la loggia de la place de la Seigneurie à Florence.

Comme peintre, il a laissé notamment le *Paradis* de la chapelle Strozzi à Santa Maria Novella ; le *Triomphe de la Mort* au Campo Santo de Pise lui a été longtemps attribué (3).

Comme sculpteur, il a composé toute la décoration du tabernacle d'Or San Michele.

C'était un artiste accompli et son choix honore les Capitaines du sanctuaire qui lui firent la commande en 1355.

Orcagna produisit plusieurs projets et se mit au travail en cette année.

Il a signé le tabernacle :

Andreas Cionius pictor florentinus, oratorii archimagister extitit hujus MCCCLIX.

Mais 1359 n'est pas, comme on pourrait le croire, la date de l'achèvement, c'est celle où Orcagna exécuta les principales sculptures.

En 1366, le tabernacle est exposé aux regards des fidèles, mais il n'était pas terminé ; on ne peut préciser l'époque où il fut mis dans l'état où il est présentement. Il règne sur ce point une sorte de mystère ; si l'on s'en rapporte à un contemporain, Sacchetti, dont on trouvera plus loin une *pièce de vers* sur Or San Michele, il y aurait eu pendant de longues années dans Florence un parti d'opposition à l'achèvement du tabernacle et à la mise en place de diverses statuettes.

Dans cet ouvrage, Orcagna a fait œuvre d'architecte, de sculpteur et de décorateur ; on pourrait dire de peintre, — tant il a prodigué des effets de coloration ; c'est le titre qu'il prenait lorsqu'il faisait œuvre de sculpteur, alors qu'il se qualifiait de sculpteur dans ses ouvrages de peinture.

Son monument est le type parfait du gothique italien. Il est d'une richesse inouïe; les sculptures y sont prodiguées avec une rare générosité et cependant sans aucune confusion et toujours avec un caractère de sincérité et de grandeur.

Les matériaux, sauf les mosaïques qui donnent lieu à des observations, sont choisis et disposés avec un soin minutieux.

Vasari nous apprend que pour conserver aux marbres leur lustre et leur poli, Orcagna recommandait de poser les morceaux les uns sur les autres, sans ciment, et de les consolider avec d'invisibles agrafes en cuivre plombé ; si bien qu'on peut croire que le tabernacle a été taillé dans un bloc.

---

1. Voir la *Revue* de mars, de mai, de septembre et de novembre 1902.

2. Les allusions aux artistes italiens qui ont pratiqué simultanément plusieurs arts sont fréquentes dans les écrits et les harangues de notre temps. C'est un abus de langage.

Si nous consultons Vasari dans ses biographies d'artistes depuis le XIVe siècle jusque vers le milieu du XVIe, nous trouvons :

Peintres, 120.
Sculpteurs, 34.
Architectes, 13.
Architectes et sculpteurs, 18.
Peintres et sculpteurs, 6.
Peintres et architectes, 6.
Peintres, sculpteurs et architectes, 4.

Évidemment Vasari ne cite pas tous les artistes italiens antérieurs à son époque et de son temps, mais son livre peut servir de base à une classification sérieuse ; il montre que sur 204 artistes, 34 seulement se sont adonnés avec succès à divers arts à la fois.

3. On accorde maintenant le *Triomphe de la Mort* à Bernardo Daddi, ou à un élève inconnu de Lorenzetti.

de son enceinte fortifiée ; cette enceinte comprenait une muraille continue, quatre-vingts tours et douze portes principales.

L'enceinte de la rive droite fut jetée bas, en 1866, lorsque Florence devint la capitale de l'Italie, mais on a eu la précaution de conserver quelques portes comme types de l'ancienne architecture militaire.

Bernardo Daddi a décoré les lunettes de deux des six portes, ornées de peintures, qui subsistent ; les autres sont du XVIe siècle de Francibiagio et de Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (1) ; elles représentent toujours la Madone avec l'Enfant et les Saints protecteurs de Florence ; il est fort probable que ces peintures furent faites en remplacement de plus anciennes.

La fresque de la porte San Nicolo, peinte par Daddi, représente la Madone sur le trône avec l'Enfant ; à ses côtés se tiennent debout saint Jean-Baptiste et saint Nicolas. A genoux, deux anges musiciens. Aux extrémités du segment, deux saints sont figurés en buste dans des médaillons ; entre eux se développe une inscription. Dans le ciel une bordure de têtes d'anges ailés et des guirlandes de fleurs.

La composition, très bien ordonnée, est de beaucoup la plus importante des portes de Florence ; malheureusement elle est assez mal conservée, les couleurs sont en partie altérées.

Par bonheur, la fresque de la porte San Giorgio, qui paraît avoir été peinte vers 1330, n'a pas autant souffert et nous permet de juger le talent de Daddi dans la peinture murale.

La Madone, assise sur un trône, tient l'Enfant Jésus.

A sa droite, debout, cuirassé de blanc, un manteau d'hermine bordé d'un galon de couleur jeté sur les épaules, saint Georges, d'une physionomie jeune et vaillante ; l'une de ses mains s'appuie sur l'écu du Peuple de Florence à la croix rouge sur champ blanc ; de l'autre, il tient la bannière du Peuple aux mêmes armes.

1. Porta Romana : la Madone avec l'Enfant, les saints Jean-Baptiste, Zanobi, évêque, Nicolas de Tolentino, par Francibiagio.

Porta al Prato : La Madone avec l'Enfant, les saints Jean-Baptiste et Cosimo, par Michele del Ghirlandaio.

Porta alla Croce : La Madone et l'Enfant, les saints Jean-Baptiste et Ambroise par Michele Ghirlandaio.

Porta San Gallo : La Madone avec l'Enfant, les saints Jean-Baptiste et Cosimo, par Michele del Ghirlandaio.

A gauche de la Vierge, debout également, un Saint, jeune aussi ; il est vêtu d'une longue robe talaire blanchâtre ; dans une main il a une palme, dans l'autre, un livre fermé. Il n'a pas été identifié ; on croit cependant qu'il représente saint Sigismond ou saint Maximilien. L'hypothèse peut s'expliquer dans une certaine mesure ; les deux saints avaient, en effet, des sanctuaires sur la colline au delà de la porte.

La Madone a le manteau bleu et la robe rouge de tradition, mais le manteau ne recouvre pas les cheveux blonds qui encadrent le visage. Elle soutient l'Enfant d'un bras ; de l'autre main elle tient un bouquet de roses. La physionomie est douce et heureuse.

D'un geste gracieux, l'Enfant tend un bras vers sa Mère ; il est vêtu d'une étoffe blanche, légère et transparente.

Le groupe n'est pas semblable à celui d'Or San Michele, mais il y a des similitudes dans les mouvements, la tenue de Jésus et la disposition des étoffes ; on sent instinctivement que les deux peintures sont du même artiste.

La fresque de la porte San Giorgio est un ouvrage excellent qui n'est pas jugé selon son mérite (1). La composition est bien dans l'air, elle est ample et large et respire la grandeur ; les figures sont souples, parfaitement et naturellement posées ; aucune minutie de détail.

Il faut admettre que Daddi avait donné satisfaction au peuple de Florence, puisque vers 1345 les Capitaines d'Or San Michele lui confièrent leur Madone.

On a observé que dans cette peinture le parti général se rapprochait de celui de la miniature du Biadaiuolo ; c'est exact, mais ce qui ne l'est pas moins, c'est que la miniature manque absolument d'originalité et que c'est à Cimabue qu'il faut remonter pour trouver la Madone assise sur un trône avec l'Enfant sur les genoux et entourée des deux côtés par des anges superposés.

A la vérité, avant Cimabue, Berlinghieri Bonaventura, né à Lucques en 1235, avait déjà mis des figures ainsi disposées autour du trône de la

1. La fresque n'a pas été photographiée. Quelques dégradations, qui ne nuisent pas à l'ensemble, montrent la technique de Datti ; la préparation du manteau bleu de la Madone a été faite par une première couche de couleur rouge et de couleur verte.

Madone (1), mais c'est Cimabue qui a popularisé ce parti, dans son célèbre tableau, placé en 1267 à l'église Santa Maria Novella, dans la chapelle Rucellai, où il se trouve encore (2).

Certes, il y a des différences entre la Madone de Santa Maria Novella et celle d'Or San Michele. Cimabue a entouré la Vierge de six anges, Daddi en a mis huit; les gestes de l'Enfant ne sont pas les mêmes : chez Cimabue, l'Enfant lève un bras comme pour bénir et de l'autre il retient son vêtement ; chez Daddi, il a un oiseau dans une main et de l'autre, levée, il caresse tendrement sa Mère. Mais l'ensemble de la composition de Daddi se ressent visiblement de Cimabue; à mon sens, c'est là qu'il a pris son inspiration, et non dans le Biadaiuolo.

La composition de Daddi manque donc de ce caractère d'originalité qui doit appartenir à une œuvre de maître, mais c'est un ouvrage sincère, étudié d'après la nature, bien dessiné et de colorations harmonieuses, sobres et fermes.

Les expressions et les attitudes sont justes. La Vierge serre l'Enfant dans ses bras avec sollicitude ; son visage, tout en restant digne et réfléchi, est empreint de bonté et de douceur. Jésus est délicieux de grâce naturelle et enfantine.

Dans ce tableau, comme dans la fresque de la porte San Giorgio, Daddi a été à la hauteur, s'il n'a dépassé, maints giottesques, de son temps plus renommés.

Et cependant, justement apprécié par ses contemporains, il est maintenant presque tombé dans l'oubli.

(A suivre.) GERSPACH.

1. Galerie antique et moderne de Florence.

2. Le tableau est à présent attribué à Duccio de Sienne par quelques érudits, mais il y a de Cimabue d'autres Madones d'une composition à peu près semblable. Vasari écrit que le quartier *borgo* de Florence, où se trouvait l'atelier de Cimabue, reçut du peuple enthousiaste le nom de *borgo d'allegri*, joyeux ; c'est une légende, le nom vient d'une famille Allegri qui demeurait là.

Mélanges.

Chape brodée du XVIIe siècle.

I. Il n'existe que très peu d'ouvrages spéciaux sur les ornements d'église, et encore sont-ils étrangers à notre littérature. L'un, en anglais, est de Welby Pugin, qui a exercé une influence considérable sur son pays et ailleurs pour le retour aux formes du moyen âge (1) ; l'autre, en allemand, est du chanoine Bock, d'Aix-la-Chapelle, médiéviste ardent et surtout pratiquant (2). Tous deux ont illustré leurs doctes publications de bonnes planches, fort utiles à consulter (3).

D'après cela, la France paraîtrait rester en arrière dans ce mouvement d'études particulières. Il n'en est rien heureusement ; seulement, ce qui concerne le vêtement ecclésiastique se trouve confondu avec le vêtement civil et militaire, dans les ouvrages généraux sur le costume et la broderie, de MM. Quicherat, Demay, de Farcy et Ary Renan. Sous ce rapport, il n'y a donc pas, de notre côté, infériorité, mais action différente.

En ce temps de spécialisation, il convient toutefois que les ornements d'église aient leur histoire propre et séparée, parfaitement distincte de celle qui n'a avec eux qu'un rapport accessoire et lointain. J'ai songé à combler cette lacune de deux façons.

Je viens de publier, à Paris, chez Letouzey, un volume, qui sera suivi de deux autres, et qui a pour titre : *Le costume et les usages ecclésiastiques, selon la tradition romaine.* J'y traite plutôt du présent, sans guère regarder le passé. Les grandes divisions sont : *Costume de ville*, *Costume de chœur*, *Ornements pontificaux*, *Distinctions honorifiques.*

Comme ce n'est pas assez, je songe à une deuxième partie, qui sera l'archéologie de l'ornement, c'est-à-dire son histoire complète, depuis son origine jusqu'à nos jours, sans oublier ses transformations et décorations successives. Depuis de longues années, j'en réunis les matériaux : ils sont si abondants que je suis presque effrayé d'un tel labeur, où il me faudra mettre en œuvre une foule de monuments importants qui subsistent encore (1).

II. Parmi les ornements liturgiques qui ont le moins varié, la chape se place au premier rang. La déformation n'a porté que sur deux points, par exagération : les orfrois ont été notablement élargis et le chaperon a substitué la coupe en écusson au capuchon triangulaire.

Mais, avant d'offrir un curieux spécimen de chape, il est opportun d'en déterminer l'usage et les parties.

La chape sert en plusieurs circonstances et est affectée à trois sortes de personnes : l'*officiant*, l'*assistant* et le *chantre.*

L'officiant prend la chape pour la messe, les vêpres, les bénédictions, les processions, les convois funèbres et l'absoute. A la messe, l'usage en est limité à l'aspersion et à la procession, là où l'on a eu le bon goût de la conserver ; car, sous prétexte de romain, que de suppressions injustifiables ont été opérées !

Le prêtre, qui se tient près de l'évêque au trône et à l'autel, jouit du privilège de la chape, à la messe et aux vêpres pontificales. Ses fonctions lui ont fait donner le nom de *prêtre assistant.*

Rome s'est formellement refusée à laisser porter la chape par des chantres laïques, auxquels elle ne tolère que le surplis, faute de clercs.

Mais, aux vêpres, elle admet, suivant le degré de la fête, deux, quatre ou six membres du clergé que leur chape a fait appeler *chapiers* et qui ont pour mission de faire les intonations et d'accompagner l'officiant.

III. La chape se décompose en sept parties : la *robe*, les *orfrois*, le *chaperon*, la *patte*, les *galons*, la *frange* et la *doublure.*

1. *Glossary of ecclesiastical ornament and costume*, in-4° pl.
2. *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, 2 vol. in-8°, pl.
3. L'ouvrage de notre collaborateur M. de Farcy sur la *Broderie du XIIe siècle jusqu'à nos jours* n'avait pas paru à l'époque où a été écrite cette note. N. D. L. R.

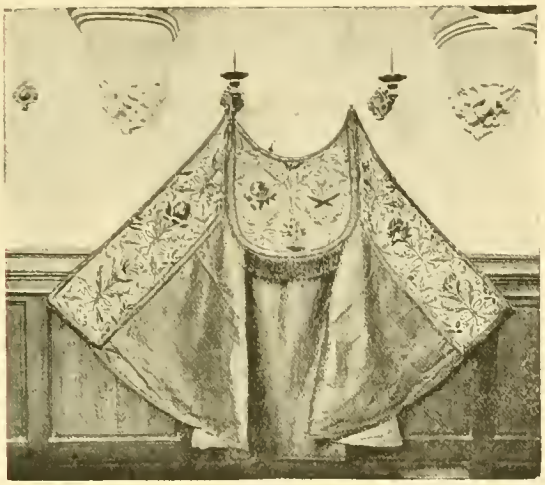
1. On sait que la mort est venue interrompre les travaux de notre regretté collaborateur et mettre obstacle à ses vaillants projets. (N. D. L. R.)

La robe enveloppe le corps, autour duquel, si elle est souple, elle doit retomber en plis droits et gracieux. Son étoffe est généralement unie, de la couleur prescrite pour la fête.

Les orfrois garnissent les deux bords latéraux, de chaque côté de l'ouverture verticale qui, à la partie antérieure, laisse la liberté des mouvements. Comme le nom l'indique, ils sont souvent en étoffe différente de celle de la robe, drap d'or ou rehaussé d'or, pour faire plus riche.

Le chaperon pend du cou dans le dos. Il s'assimile aux orfrois et ressort parfaitement sur le fond de la robe.

La patte est une bande d'étoffe rectangulaire



Chape brodée du XVIIe siècle, d'après la photographie de Léon PALUSTRE.

munie de crochets, qui, sur la poitrine, réunit les deux orfrois, pour faire tenir la chape sur les épaules. C'est là que le donateur plaçait plus volontiers ses armoiries.

Les galons sont de la passementerie d'or fin, demi-fin ou faux. Ils sont appliqués au bord des orfrois et du chaperon ; un galon plus étroit contourne le bas de la robe.

Le chaperon seul, actuellement, est entouré de frange d'or sur trois côtés, c'est-à-dire moins en haut, à l'encolure. Autrefois, on en décorait aussi la traîne.

La doublure maintient l'étoffe : un grave abus est de l'avoir renforcée de bougran, ce qui la rend si raide et si peu maniable qu'on la dirait encore à l'étalage du fabricant, qui, en cela, a plus visé à sa propre satisfaction, en cherchant l'effet, qu'à la commodité de l'officiant. Mais il y a longtemps que le clergé, qui se désintéresse trop de la question où il avoue son incompétence, se laisse habiller à leur guise par les industriels qui acceptent la commande, mais non plus la direction.

IV. A la sacristie, la chape se dépose et se conserve dans le *chapier*.

Le chapier est un meuble spécial, qui a la forme même de la chape, parce qu'elle s'y met à plat et déployée, c'est-à-dire que la partie postérieure est rectiligne et le devant en demi-cercle. De cette façon on évite tout froissement ; mais l'étoffe, faute d'air, risque de se piquer : alors il devient nécessaire, par les jours secs et ensoleillés, d'ouvrir le chapier.

Le meuble est à plusieurs casiers, un pour chaque couleur liturgique. Une étiquette, indiquant la couleur, est collée sur la face du casier qui, pour le maniement, est muni de deux fortes poignées de fer.

V. Ces préliminaires achevés, je présente volontiers une chape du XVIIe siècle, qui a figuré à une des expositions rétrospectives de Tours, si bien organisées par Léon Palustre, de scientifique mémoire, qui m'en a donné la photographie, faite par lui-même. Nous avons là un notable spécimen de la chape française sous le règne de Louis XIV, dans les dernières années du XVIIe siècle.

La robe, en soie brillante mais unie, fait vivement ressortir les orfrois et le chaperon qui l'embellissent. A cette place, on mettait volontiers du velours, ce qui alourdissait singulièrement le vêtement. Il y avait cette excuse, fort acceptable du reste, que le velours est riche, beau, solennel, même sans addition du moindre relief.

La broderie avait alors une grande vogue et ses motifs préférés étaient les fleurs. Ici, elles sont disposées en bouquets et encadrées, comme dans des médaillons, par des feuilles tigées, de caractère fantaisiste. De la sorte, elles se détachent à merveille sur le fond blanc et l'effet persiste à distance, parce qu'il n'y a pas de confusion dans les éléments décoratifs.

Suivant la mode du temps, elles se succèdent ainsi sur les orfrois, de bas en haut, tulipe ou iris, rose et anémone ; au chaperon, où elles sont posées deux et une, comme on dit en blason, ce

sont une rose, une pâquerette en bouton et une anémone.

La fleur, montée sur sa tige feuillue, est accostée de deux branches pour former bouquet, lequel est lié par des cordelettes qui, après avoir été nouées, laissent flotter leurs extrémités, à l'instar des lemnisques de l'antiquité.

L'ensemble est délicat et gracieux : on y sent le goût et la main d'une femme exercée au métier. Il y a progrès sur les broderies antérieures qui entassent les fleurs et en font des massifs, où il faut du temps pour se reconnaître, car l'œil est réfractaire à ces agglomérations. Sur la chape de Tours, au contraire, l'air circule et toute confusion est sagement écartée par la précaution qu'on a prise d'isoler les éléments de la décoration entre eux.

On n'en était pas encore venu au faux goût moderne, qui a commis ces deux fautes sous le rapport esthétique : de broder or sur or et en relief épais. La broderie en bosse a l'inconvénient de s'user vite, par suite du frottement, et si métal sur métal est une erreur héraldique, ce ne l'est pas moins sous la main de la brodeuse, car alors l'effet est absolument nul.

Je ne saurais trop louer le style de notre chape, qui est, en somme, un des excellents produits de l'époque. Le fond est blanc, piqué d'or aux ramures et égayé de soie nuancée aux fleurs et aux feuilles. Exécutée au passé, par conséquent à plat, la broderie a toute chance de durer plusieurs siècles, non altérée par l'usage, comme elle aura toujours le don de plaire à qui l'examinera pour ce qu'elle est et sans parti pris.

VI. Cet ornement réalise-t-il l'idéal du genre ? Peut-être que non. Si je loue la main-d'œuvre, je fais des réserves sur la composition qui n'a rien de religieux. L'art est un sans doute, mais je préférerais que les mêmes motifs ne fussent pas employés à la fois sur des chapes et des fauteuils. L'accommodement aurait été, tout en gardant le décor de fleurs, d'y ajouter, surtout au chaperon, un signe religieux quelconque, pour bien préciser l'affectation exclusive du vêtement sacré.

Cela est si vrai, si indispensable, que je connais une dame qui s'est fait un paravent pour son salon avec une vieille chape, ce qu'elle n'eût pas osé en présence d'un Nom de Jésus ou de tout autre emblème ecclésiastique. Quant au curé, trop généreux à l'égard de sa paroissienne, il n'a pas suivi la loi canonique, qui l'obligeait à brûler un ornement reconnu impropre au service divin.

Là encore je proposerais un autre tempérament. Brûler peut être saint, pour éviter toute profanation ultérieure ; mais conserver est plus utile et plus noble. Pourquoi n'aurions-nous pas dans chaque évêché un *Musée diocésain*, comme ceux que j'ai établis à Angers et à Moutiers ? Nos invalides de l'église méritent bien un hôpital, un refuge pour leurs vieux jours et ce sera certainement une bonne fortune pour les archéologues, qui se plaignent avec raison que le passé s'en va trop vite, lorsqu'il devrait être respecté et préconisé.

X. Barbier de Montault.

Cheminées du XVe siècle.

I. CHAQUE science a son langage propre, ses expressions techniques, dont il ne faut pas s'écarter si l'on veut se faire comprendre et éviter la confusion des idées. L'archéologie est aussi en possession d'une terminologie spéciale, qu'il n'est plus permis d'ignorer, depuis qu'elle a été recueillie et fixée par des archéologues de valeur, tels que Lassus, Viollet-le-Duc et Bosc.

Ayant à parler *cheminée*, il est juste d'en énumérer préalablement les parties essentielles et constitutives, qui sont au nombre de neuf, comme il résulte clairement de l'exposition des principes faite, avec beaucoup d'autorité, par Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture :*

Le *foyer*, où s'allume le feu et qui est souvent élevé d'un degré au-dessus du sol pour éviter la fumée ;

le *contre-cœur* ou fond, généralement en briques, qui offrent plus de résistance que la pierre ;

la *plaque* de fonte, qui renvoie la chaleur en avant et empêche le contre-cœur de s'effriter à la longue, sous l'action de la flamme ;

les *ailes*, placées latéralement en retour d'équerre et qui circonscrivent le foyer sur trois côtés, le devant restant libre ;

les *pieds-droits*, qui dissimulent l'extrémité des ailes et supportent le manteau ;

le *manteau* ou plate-bande, qui ferme la partie supérieure du foyer ;

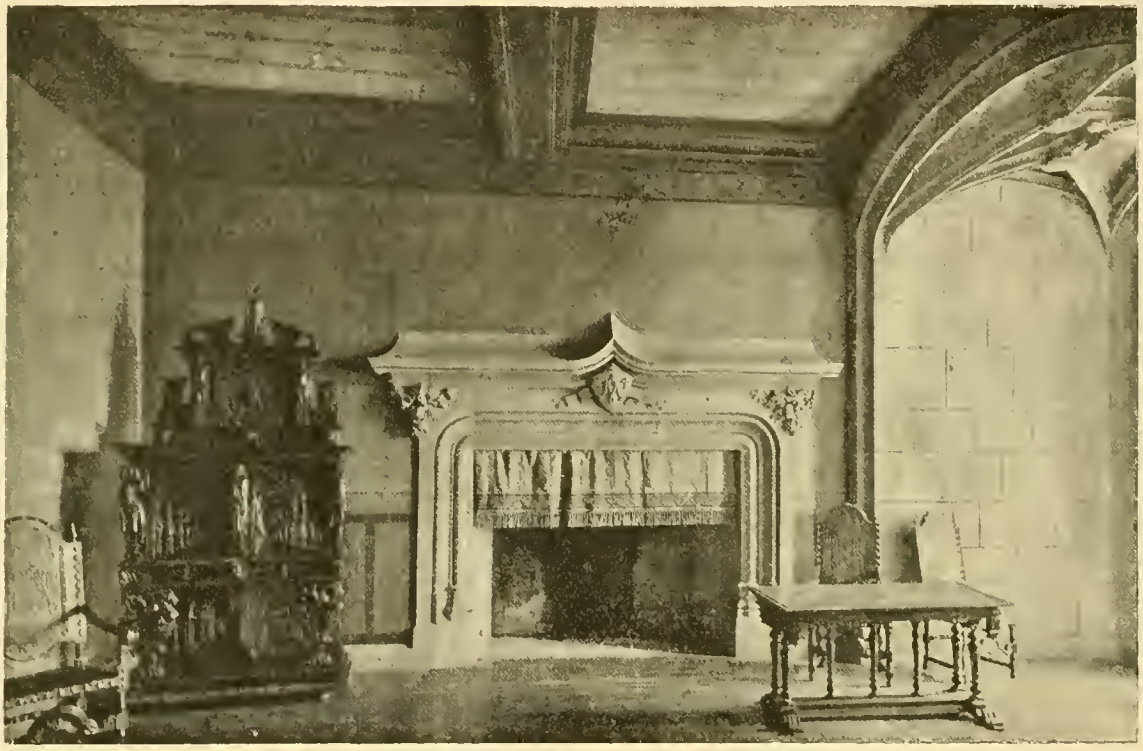
la *hotte*, qui se dresse au-dessus du manteau et qui, ultérieurement, devient *trumeau;*

le *conduit* ou tuyau, qui rejette la fumée au dehors ;

le *chapeau* ou mitre, qui coiffe le tuyau, de façon à empêcher la pluie de tomber à l'intérieur, ou le vent de s'y engouffrer.

II. Viollet-le-Duc, qui fut un maître en l'art de bâtir et d'instruire, a résumé en quelques pages, accompagnées de charmants dessins, l'histoire de la cheminée.

Nécessitée par le froid, qui persiste longtemps dans les contrées septentrionales, elle est devenue pour les appartements un motif nouveau de décoration.



Cheminée monumentale du XVe siècle, au château de Bouthéon, d'après la photographie de Léon Palustre.

Chaque siècle l'orne suivant son goût et son style, en sorte qu'elle est facile à dater. J'y relève cette triple caractéristique, pour le moyen âge : elle est haute et large ; son manteau n'est pas encore aplati en tablette pour recevoir une garniture, qui comprend d'ordinaire une pendule, deux vases et deux flambeaux ; enfin, elle se fait en pierre, parfois rehaussée de couleur, comme la belle cheminée du Mans, qui a été transportée au Musée de Cluny.

III. Léon Palustre avait photographié au château de Bouthéon (Loire, arr. de Montbrison) deux cheminées du XVe siècle, qu'il importe de reproduire : j'en ai trouvé les épreuves, très nettes, dans ses papiers, mais sans aucune note explicative.

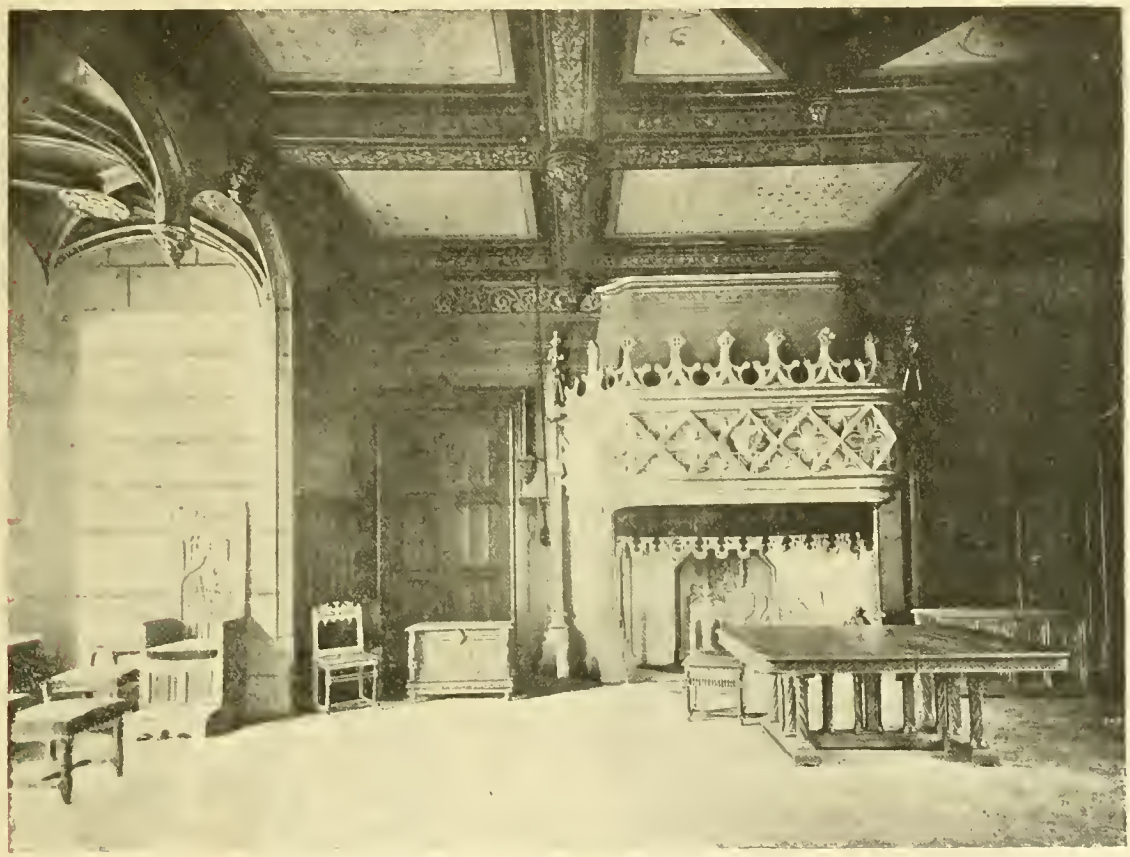
La première cheminée, en pierre blanche, est simple au point de vue de la structure et du décor, attirant plus l'attention par ses lignes moulurées que par sa sculpture, très réduite.

Deux colonnettes, de diamètre inégal, à base épannelée, flanquent les pieds-droits et se continuent en tore, sans chapiteau, jusqu'au manteau qu'elles sous-tendent; les deux tores sont séparés par une gorge et les angles sont arrondis à l'extérieur, tandis qu'à l'intérieur ils restent droits.

Au-dessus, la plate-bande porte un triple ornement, au milieu, un écusson et, aux extrémités, deux bouquets de feuilles, soutenant l'amortissement, qui est un glacis, découpé en accolade.

L'écusson, en triangle pour le chef et en ogive pour la pointe, exhibe l'initiale M, nom de baptême du propriétaire, accompagnée de trois fleurs de lis, mal ordonnées, c'est-à-dire une et deux, au lieu de deux et une, qui est la règle pour les armes de la maison de France. Sous l'écusson se développe une banderole, à triple pli, pour recevoir la devise du châtelain.

Cet écusson me paraît suspect, comme aussi les feuillages, qui seraient attribuables plutôt au



Cheminée du XVe siècle, au château de Bouthéon (Loire).

XVIe siècle. Si la cheminée est réellement ancienne — autrement, pourquoi Palustre l'aurait-il photographiée ? — elle a subi quelque modification, lors de la restauration des appartements.

IV. La seconde cheminée, beaucoup plus intéressante que la première, fait l'ornement du salon.

Ses pieds-droits montrent encore des colonnettes sans chapiteau ; mais il s'y ajoute, en dehors, une autre colonnette, à fût plat en guise de contrefort, qui se prolonge en aiguille, gâblée et chargée de choux frisés [1].

Le manteau s'avance fortement et s'arrondit aux angles. Sa frise, limitée par deux rangs de moulures, simule un treillis dont les losanges sont remplis par un quatre-feuilles à lobes aigus et les triangles par un trèfle. Dans le losange central, un ange tient à deux mains un écusson ogivé,

1. Plutôt de chicorées (N. D. L. R.)

où l'on voit un cœur *navré*, autrement dit percé d'une flèche, par suite de quelque peine intime. Ce ne peut être l'écusson d'une veuve inconsolable, car il lui manquerait ces deux signes usuels: le retour au losange, qui est la forme propre aux demoiselles qui n'ont pas d'époux et la *cordelière*, qui atteste, suivant le calembour du temps, que le *corps* est *délié* et libre de tout engagement.

La plate-bande se termine par une crête feuillagée et tréflée, dont la découpure légère produit un excellent effet. A cette place, un duc, un marquis, un comte, pourrait faire sculpter sa couronne nobiliaire, qui accompagnerait ainsi son écusson de la façon la plus naturelle et la plus logique.

La hotte monte derrière la plate-bande et rejoint le plafond, à solives apparentes formant caissons, par une série de moulures.

Je ne dis rien de la plaque, qui appartient à la restauration.

V. Ces deux cheminées accusent le style flamboyant, à sa dernière période, enjambant sur le XVIe siècle, avec quelque retard dans la composition, qui sent plutôt le XVe. Les voûtes des embrasures des fenêtres, avec leurs cintres, leurs nervures à vive arête, et leurs pendentifs, annoncent, au contraire, la renaissance qui approche et transformera tout.

Ce n'est que sur place qu'on pourrait trancher la question de savoir si les cheminées sont contemporaines de la construction, ou si elles ont été conservées lors d'un remaniement intérieur que font soupçonner certains détails d'architecture et de sculpture.

X. BARBIER DE MONTAULT.

La Ruthwell Cross.

MONSIEUR H. Rousseau a publié dans les *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles* (1) une intéressante étude sur la croix en pierre anglo-saxonne conservée à l'église de Ruthwell (Dumfriesshire), que nous reproduisons ci-contre. On peut en voir le moulage au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles. Le fût est en forme d'obélisque terminé par trois courts croisillons égaux ; la traverse est moderne ; la hauteur est de 5^m,28. L'avers et le revers sont occupés par des bas-reliefs étagés dans des registres que borde une plate-bande couverte de textes de la Vulgate et d'inscriptions runiques. Les flancs sont décorés de rinceaux.

Sur la face antérieure, on distingue la Crucifixion (socle), l'Annonciation, la Guérison de l'aveugle-né, la Madeleine répandant les parfums sur les pieds du Sauveur, la Visitation ; sur la face postérieure, la Fuite en Égypte, S. Paul et S. Antoine dans le désert, le Sauveur du monde, S. Jean-Baptiste, une colombe tenant un rameau.

M. Rousseau rappelle qu'il y a six espèces de runes et définit les quatre principales. On peut lire dans le *Scarabée d'or* d'Edgard Poë combien leur lecture est épineuse. Les uns ont lu, dans l'inscription du socle, que la croix rappelait le don d'une cuve baptismale, d'autres, qu'elle se rapportait à un douaire, celui d'un certain Ashlof. Il était réservé à M. John Kemble de démontrer que les inscriptions de la croix de Ruthwell constituent un poème anglo-saxon consacré à la Sainte Croix. M. Kemble eut plus tard la bonne fortune de retrouver le même texte dans le poème du *Songe de la Sainte-Croix*, datant de l'an mille et exhumé par M. Thorpe. Il est d'ailleurs superbe, ce poème de l'an mille, dont M. Rousseau nous donne la traduction.

On lit sur la croix : CAEDMON MADE ME (Caedmon me fit). Selon le prof. Stephen, Caedmon, le grand poète anglo-saxon, serait l'auteur du poème de la croix. D'après M. Rousseau, le Caedmon de Ruthwell serait le sculpteur, un homonyme du poète.

On attribue ce monument, « la plus belle croix runique, a-t-on dit, qui existe au monde », au VIIe siècle. M. Rousseau y voit une croix de cimetière du IXe siècle (1).

L. CLOQUET.

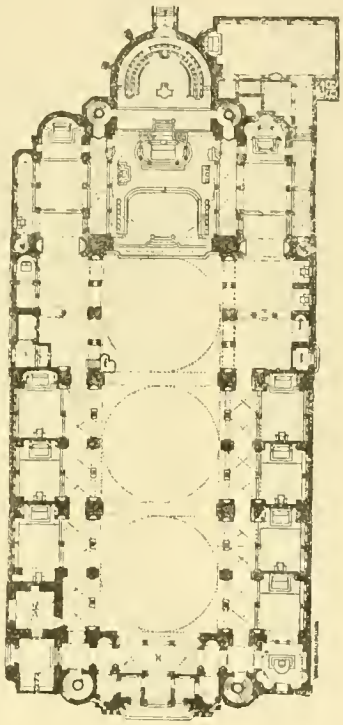
1. T. XVI, 1er et 2me livr., 1902.

1. M. Rousseau annonce dans le dernier numéro du *Bulletin du Musée royal des Arts décoratifs de Bruxelles*, que le Musée belge de moulages vient de recevoir le moulage d'une autre croix scandinave du VIIIe siècle, celle de Gosforth, égalant celle-ci comme intérêt.

Croix de Ruthwell.

Cathédrale catholique de Westminster[1].

LES catholiques anglais viennent de donner une preuve éclatante de l'ardeur active de leur foi et de leur puissante initiative, en élevant à Londres une cathédrale, que l'on peut classer parmi les douze plus vastes et plus somptueuses du royaume, et qui ne le cède qu'à Saint-Paul de Londres, comme capacité cubique. Aucune ne s'enorgueillit d'une nef aussi large, d'une superstructure aussi élevée et d'une tour aussi haute. C'est, d'ailleurs, le plus important monument religieux qui ait été bâti en Grande-Bretagne,



Plan de la cathédrale catholique de Westminster.

après Saint-Paul, depuis les grands siècles de foi catholique [2].

L'éminent architecte, M. Bartley, s'est arrêté à une conception grandiose, mais qui brise l'antique tradition de l'art chrétien anglais, si fidèle au style gothique : c'est en Orient qu'il est allé chercher son inspiration ; du moins a-t-il eu la bonne pensée d'adapter la coupole à pendentifs de Ste-Sophie au programme liturgique d'Occident, et de se rapprocher de la forme basilicale plus que ne l'avaient fait Anthemius de Tralles et Isidore de Milet. Imitant les grands vaisseaux de l'Ouest de la France, à coupoles alignées sur une large et unique nef, comme celle d'Angoulême, il a réussi à créer un vaisseau d'une grande majesté, en sacrifiant, il est vrai, l'élégance des lignes extérieures des vaisseaux gothiques, et leur admirable adaptation au programme dans le développement détaillé du plan.

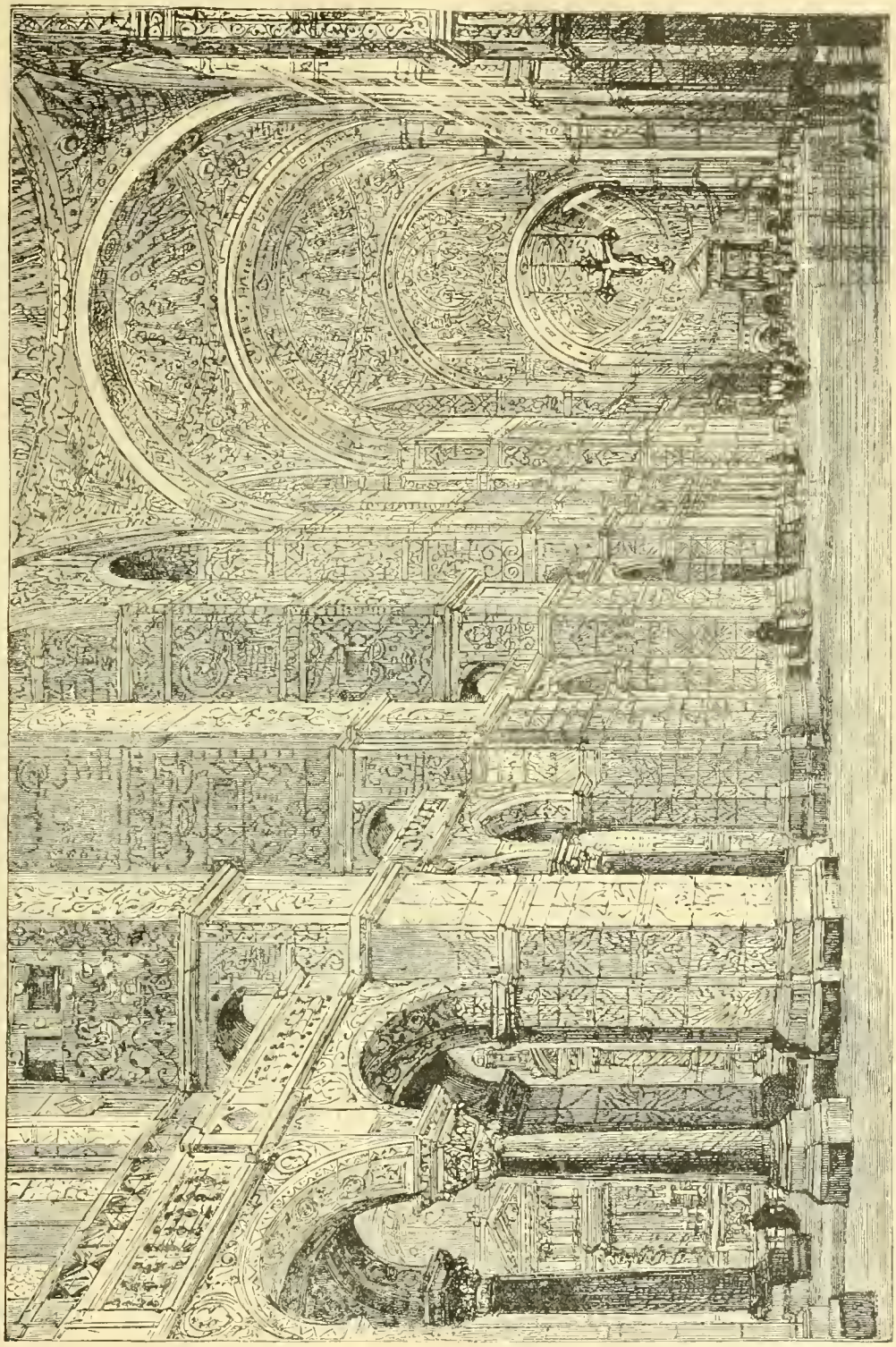
On se rappelle que c'est en 1894 que le cardinal Manning réalisait le rêve de Mgr Wiseman, c'est-à-dire la hardie et généreuse détermination de donner aux catholiques de Londres un temple digne de rivaliser avec le Saint-Paul des protestants. Mais où trouver, dans l'agglomération si condensée de la Cité, les hectares de terrain nécessaires à l'emplacement de l'édifice ? La Providence s'en mêla : il se trouva qu'une vaste prison, atteinte de vétusté, dut être désaffectée et transportée ailleurs. Le prélat n'hésita pas à acheter le lieu d'expiation forcée, pour en faire le lieu de l'expiation volontaire et divine.

L'abside, selon l'usage antique, est réservée à la chaire épiscopale, qu'entourent en hémicycle les stalles des chanoines. L'autel majeur, abrité sous le ciborium, se dresse en face du chœur, voûté en berceau, accosté de deux longues chapelles ; la nef règne sous trois coupoles gigantesques, séparées par deux larges doubleaux retombant sur quatre piles isolées pareilles à des tours ; entr'elles, d'autres, en pierre, presque aussi énormes, supportent des arcades géminées, hautes comme des voûtes de cathédrales ; vers le bas, elles sont réunies par des paires d'arcades portant sur une colonne médiane, naines à l'échelle du vaisseau, et géantes comparées à la taille humaine. Derrière ce portique interrompu, qui porte un balcon continu, court de chaque côté un étroit collatéral longeant la rangée de chapelles externes. La croix triomphale plane au fond de cette nef imposante.

Resserrée entre de hautes constructions, la cathédrale s'annonce néanmoins à distance, grâce à sa tour élancée, qui mesure 300 pieds d'altitude.

1. Nous devons en partie les renseignements qui suivent à l'obligeance de M. l'Ingénieur Rycx.

2. Voici quelques mesures : la nef est large de 60 pieds, longue de 234 pieds. Sa hauteur est de 112 p. sous la coupole. La longueur totale du monument est de 342 pieds.



Intérieur de la cathédrale catholique de Westminster.

C'est un campanile à l'Italienne, relativement grêle, dans sa forme un peu raide. La façade occidentale n'a pas le défaut de celle de Lincoln, laquelle se dresse devant la nef comme un écran

qui cache l'ordonnance. Celle-ci reproduit, au contraire, d'une manière en quelque sorte organique, la section transversale des nefs. Elle offre trois plans habilement disposés pour ménager la lumière ; dans le premier s'ouvre un immense porche à trois arches à voussures, encadré dans un portique ; au second plan, une façade plus élevée éclaire le narthex ; au plan d'arrière est le grand pignon du mur occidental, dont la vaste baie, inscrite sous le cintre des grandes voûtes, déverse la lumière à l'intérieur de la grande nef.

De l'extérieur, la vue d'ensemble est compacte, dépourvue d'élancement, déprimée par les terminaisons horizontales et la multiplicité de bandes ou chaînes de pierre blanche, traversant le gros œuvre en briques. Les coupoles paraissent très déprimées, à peine visibles du dehors, quoique très élevées. Elles sont construites en béton ; la voûte a, à la base, une épaisseur de 2 pieds 6 pouces, qui se réduit progressivement vers la couronne, où elle a 1 pied de moins. Leur masse est formée d'arceaux couverts de plaques granolithes, laissant entre elles un espace libre pour la circulation de l'air.

L. Cloquet.

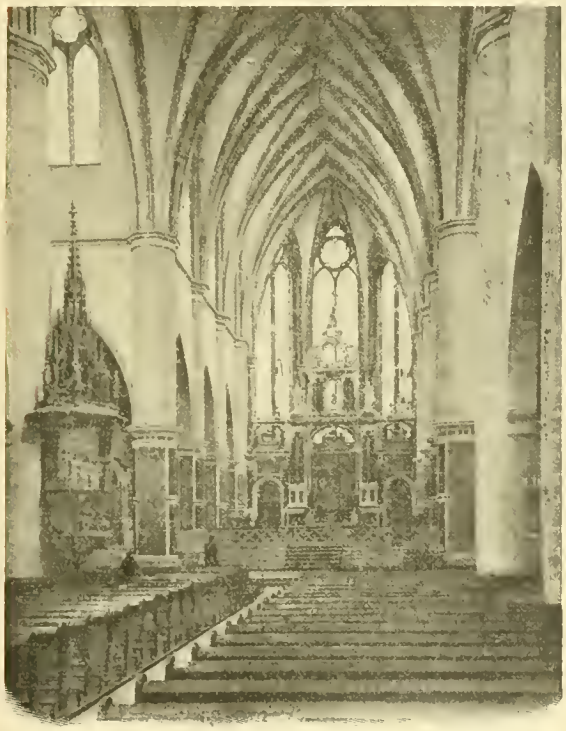
Correspondance.

France.

Remiremont (Vosges), le 8 octobre 1902.

Monsieur le secrétaire,

LECTEUR intermédiaire de l'*Art chrétien*, je viens de parcourir dans votre numéro de janvier un compte-rendu très élogieux de la monographie consacrée à la merveilleuse cathédrale d'Amiens par M. Georges Durand, archiviste. M. Durand



Intérieur de l'église de Remiremont (Vosges).

étant un enfant de Remiremont, je crois intéressant de vous indiquer une coïncidence qui peut-être vous expliquera le jugement trop bienveillant, selon vous, de l'estimable auteur sur les restaurations dont le siècle dernier a gratifié la splendide cathédrale.

Bâtie par le chapitre noble qui fut pendant neuf siècles la gloire de la ville, l'église de Remiremont, édifiée sur une crypte du Xe siècle, actuellement assez délabrée, pourrait offrir une étude intéressante aux archéologues. Plus ou moins complètement détruite et réédifiée, à la suite de divers incendies, en 1145, 1154, 1384, elle affecte à peu près la forme d'une croix latine dans un style ogival assez imprécis : les bases primitives des colonnes *cylindriques* sont enfoncées sous un remblai nécessité par l'exhaussement des rues adjacentes ; les chapiteaux manquent et sont remplacés par une simple frise courant le long de l'édifice et enveloppant la partie supérieure des colonnes pour recevoir les retombées des nervures, dont les profils curvilignes rappellent la meilleure époque. Le tout supporte des voûtes surélevées (environ 24 mètres sous clef) dessinant des arcs très aigus et d'un très imposant effet. Différentes vues jointes à cet envoi permettent d'en juger.

Or, cette église, comme Amiens, et à la même époque, vers 1750, a été embellie, ou enlaidie, comme on voudra, par une fastueuse décoration en marbre vrai au chœur, simulé aux premiers piliers de la nef, par les soins de ses très opulentes chanoinesses, et à l'aide d'artistes appelés de Florence.— Le tout forme une œuvre *sui generis*, qui ne manque pas d'élégance ni de grandeur, et qu'il serait difficile, comme dirait M. Durand, de placer convenablement autre part. Le fait est que la population même très intelligente de Remiremont y tient comme à ses yeux, tant pour l'œuvre en elle-même que pour les souvenirs du noble chapitre.

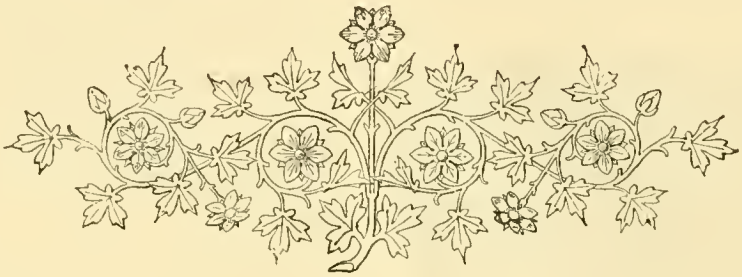
De plus, cette décoration a survécu à tous les incendies, particulièrement en 1871 et 1886. Si, à cette dernière époque surtout, M. l'Archiprêtre avait osé en proposer la démolition, il se serait fait lapider, et rien que le remplacement d'un confessionnal du même style par un beau meuble gothique lui a valu une véritable levée de boucliers. Il faut ajouter aussi, — ce qui peut très bien avoir inspiré la pensée de M. Durand,— que le mobilier gothique récent : autel du Sacré-Cœur, chaire à prêcher, tribune pour chantres, etc. le tout en chêne clair, placé sous des voûtes sévères et accolé à d'énormes piliers, produit, malgré la pureté du style et la finesse des sculptures, un effet très maigre et presque banal. En enfant de

Remiremont, M. Durand doit tenir à tous ces souvenirs du passé, et peut-être pense-t-il qu'il y aurait quelque déception à remplacer par un élégant autel gothique cette « gloire » de l'église de Remiremont, assurément remarquable en son genre, peut-être unique — et en tout cas fort majestueuse.

Voilà, Monsieur le Secrétaire, la coïncidence que je crois intéressant de vous signaler, malgré mon incompétence des choses de l'art.

Avec mes excuses veuillez agréer l'assurance de mon profond respect.

G.



Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 3 octobre 1902. — Images funéraires antiques.* — M. Reinach lit un long mémoire dans lequel il s'efforce de démontrer que les légendes grecques relatives aux peines éternelles, subies par certains personnages de la fable dans les enfers, s'expliquent uniquement par l'interprétation erronée de très anciennes peintures.

Ces peintures, que M. Reinach appelle des *images funéraires*, représentaient les morts illustres soit dans leurs occupations familières, soit dans la crise qui avait mis fin à leur existence terrestre. Lorsque la situation ainsi figurée sembla pénible, on y vit un châtiment et on supposa qu'il se renouvelait sans cesse. Par exemple, Sisyphe, le fondateur de Corinthe, avait laissé une réputation d'habileté extraordinaire : on lui attribuait la construction d'un grand palais, le Sisypheïon, situé presque au sommet de la montagne qui domine Corinthe. Sur son image funéraire, il figurait roulant une pierre énorme jusqu'à cette hauteur ; c'était un hommage rendu à sa force et à son adresse. Une génération postérieure y vit la représentation d'un supplice et, comme ce supplice devait être perpétuel, imagina que le rocher de Sisyphe roulait sans cesse jusqu'en bas de la montagne au moment où Sisyphe l'avait amené près du sommet.

Toutes les légendes de l'Enfer hellénique se sont formées de même, et M. Reinach montre que la plus ancienne description de l'Enfer chrétien, celle de l'Apocalypse de saint Pierre, renferme des traits qui s'expliquent également par l'interprétation erronée de tableaux païens.

Séance du 7 octobre. — Le P. Delattre annonce la découverte de deux épitaphes de prêtresses et d'un sarcophage en marbre à couvercle anthropoïde, représentant un prêtre, comme dans le sarcophage trouvé, en 1898, dans la nécropole principale de Bordj-Djedie.

M. P. Jamot étudie deux petits monuments béotiens relatifs au culte de Déméter.

Séance du 10 octobre.— M. Babelon entretient longuement l'Académie d'un *exagium* ou étalon monétaire, de l'époque constantinienne, trouvé à Carthage par le R. P. Delattre. Il en commente l'inscription et en estime la valeur.

Séance du 17 octobre. — Lecture est donnée d'une lettre du P. Delattre relative aux découvertes de Carthage.

M. Clédat communique le résultat de ses fouilles à Baouit, au sud d'*Hermopolis magna.* Il s'agit d'une nécropole ou peut-être d'un couvent enseveli dans les sables depuis la conquête musulmane. Pendant l'hiver 1901-1902, il a été ouvert plus de trente chapelles et deux églises. Un grand nombre de décorations qui figurent dans ces chapelles ont été reproduites à l'aquarelle, et M. Clédat les fait passer sous les yeux de l'Académie. Ces monuments peuvent être datés du Ve au XIIe siècle, époque de la persécution musulmane.

MM. Perrot, Maspero et Berger présentent quelques observations et insistent sur l'importance de cette découverte et sur le caractère des peintures.

Séance du 24 octobre. — M. Cartailhac, chargé d'une mission en Espagne, écrit de Santander, qu'il a commencé son travail de révision au sujet des gravures et des peintures que les parois des cavernes ont pu recevoir à l'époque préhistorique. M. l'abbé Dubreuil, son collaborateur, copie une série de fresques qui seront soumises à l'Académie, et elle pourra juger de leur immense valeur. Les gens de l'âge du renne nous ont laissé, dans la grotte d'Altamira, une série d'animaux peints, du style le plus étrange. D'après M. Cartailhac, il y avait certainement des traditions d'art bien établies, répandues par l'enseignement, car elles se manifestent avec des peintures semblables dans les grottes d'Altamira, de la Dordogne et de la Haute-Garonne. Toute la gamme des ocres rouges et bruns, puis le noir, enfin la couleur même, par places, de la roche, ont permis de peindre des aurochs, des chevaux, des cerfs et des sangliers presque grandeur naturelle quelquefois et avec un sentiment très exact de la nature. De plus, les bosses des parois sont utilisées de façon à faire comme de la sculpture en ronde-bosse peinte. C'est d'un effet prodigieux.

M. Héron de Villefosse offre à l'Académie, au nom de M. Dissard, une photographie de la statue de Coligny reconstituée et exposée au musée ; le calendrier de Coligny, gravé sur une table de bronze, a pu être acquis en même temps.

Séance du 31 octobre. — Après l'annonce de la mort de notre collaborateur E. Müntz, ainsi que de M. Blancard, l'Académie lève la séance en signe de deuil.

Séance du 5 novembre. — M. Mowat fait circuler les empreintes de médaillons d'or trouvés à

Aboukir et appartenant au docteur Eddée, d'Alexandrie.

M. Héron de Villefosse présente les moulages d'un cachet assyrien et d'un fragment de moule d'applique, qui font partie de la collection de M. le comte Costa de Beauregard, et une note de M. le docteur Carton sur des statuettes en terre cuite découvertes à Sousse. Il montre ensuite un petit bateau en bronze provenant, dit-on, de Fourvière. Ce pouvait être un ex-voto de quelque batelier Lyonnais.

Séance du 14 novembre. — M. Ph. Berger, président, fait l'éloge des membres de la Compagnie disparus depuis un an, puis énumère les lauréats de divers prix. Enfin, il parle des grandes écoles sur lesquelles s'étendent le patronage et la sollicitude de la Compagnie ; il rappelle l'inauguration récente, à l'école d'Athènes, d'une section étrangère, destinée aux jeunes savants des pays qui n'ont pas d'école à Athènes ; il fait l'éloge de l'école de Rome et de son activité au dehors même de l'Italie.

Séance du 21 novembre. — M. Héron de Villefosse présente la photographie du magnifique sarcophage que vient de découvrir à Carthage le P. Delattre. Le couvercle est orné d'une statue en relief représentant un prêtre carthaginois à longue barbe, tenant une cassette, la main droite ouverte et tournée en dehors. La tête est fort belle, elle était rehaussée de peintures dont celle des yeux s'est conservée.

M. Ph. Berger communique le texte et la traduction des deux inscriptions funéraires que le P. Delattre a également découvertes à Carthage ; très différentes de style épigraphique, elles présentent l'intérêt d'être toutes deux des épitaphes de prêtresses et de prêtresses mariées, ce qui offre, en revanche, un grand intérêt pour la connaissance de la religion carthaginoise.

M. Clermont-Ganneau donne lecture d'une lettre de P. Germer-Durand, annonçant le don qu'il vient de faire au musée de N.-D. de France, à Jérusalem, de deux bustes, dont l'un, — peut-être une divinité moabite, — a été trouvé à Kérac, et l'autre, une simple figurine de terre cuite, — probablement un *ex-voto*, — a été trouvé à Artouf.

Séance du 28 novembre. — M. Héron de Villefosse communique la dépêche suivante du P. Delattre relative aux fouilles qu'il poursuit à Cartage : « Nouvelles découvertes intéressantes ; dans une chambre, deux sarcophages anthropoïdes, prêtre de travail grec et prêtresse coiffée à l'égyptienne avec stéphane et vêtement peint, doré, colombe dans la main droite. »

M. Homolle annonce qu'un membre de l'école d'Athènes, M. Wollgraf, a étudié au musée de Thèbes deux stèles portant des gravures au trait constituant un procédé intermédiaire entre la peinture et le bas-relief.

Séance du 5 décembre. — M. Omont entretient l'Académie d'un ancien manuscrit grec de l'Évangile de saint Marc, copié en lettres onciales d'or sur parchemin pourpré. On l'attribuait jusqu'ici au Ve siècle ; M. Omont estime qu'il ne doit dater que du IXe.

Les fouilles de Carthage. — M. Héron de Villefosse communique les photographies de sarcophages de Carthage, découverts par le P. Delattre. Le prêtre représenté étendu sur son sarcophage est d'un beau style et d'une exécution soignée ; il a la barbe moins longue que les précédents ; la tête est entourée d'un bandelette ; il porte à l'oreille gauche un anneau doré ; l'avant-bras droit se détache presque entièrement du couvercle. Le sarcophage de la prêtresse est une pièce merveilleuse. La tête est absolument grecque et rappelle les plus belles têtes des stèles attiques. Le costume, tout à fait égyptien, se compose d'une pièce d'étoffe légère et symétriquement plissée, qui laisse à découvert le haut de la gorge ; elle est retenue, au-dessus des seins, par deux fibules qui paraissent se rattacher à un collier, et, au-dessus, par une ceinture. A partir des hanches, le corps disparaît sous deux grandes ailes d'oiseau qui l'enveloppent étroitement. La tête est surmontée d'un voile court qui laisse voir les cheveux fixés au fer au-dessus des tempes et retombant sur les épaules en longues boucles. Au-dessus du voile, un oiseau accouvé complète la coiffure. Le costume est celui des grandes déesses égyptiennes Isis et Nephtys, dont le corps est enveloppé de deux ailes de vautour, l'oiseau symbolique par excellence. Les reines d'Égypte qui ont été représentées en costume de déesse, le portent également : on peut le voir, au Louvre, sur la statuette en bronze, rehaussée d'or et d'argent, qui représente la reine Karomama. Mais le principal intérêt de la statue trouvée par le P. Delattre, c'est qu'elle est entièrement peinte et rehaussée de vives couleurs, parmi lesquelles l'or domine. Ces sarcophages, malheureusement, ont été profanés dans l'antiquité. Près de la tête de la statue, chaque couvercle porte un trou, de grandeur suffisante pour pouvoir atteindre les objets précieux qu'ils renfermaient.

Annales de la Société archéologique de Namur, tome XXIV, 3e livraison. Namur, 1902. — M. Alfred Bequet étudie, avec sa haute com-

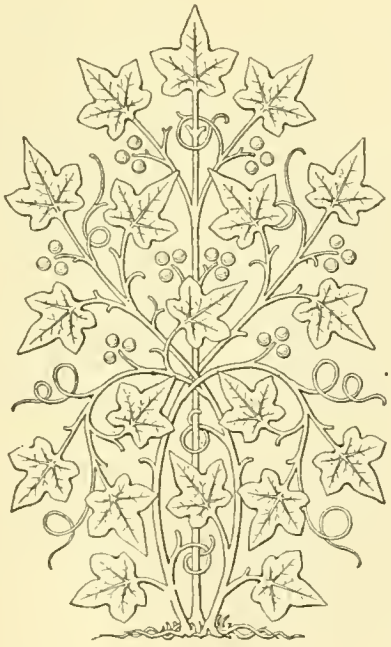
pétence, *La bijouterie chez les Belges sous l'empire romain* aux IIe et IIIe siècles.

La bijouterie en usage dans la classe moyenne de la contrée à l'époque romaine comportait des broches, des épingles à cheveux, des bracelets, des bagues, des colliers et des fibules. Les fibules sont de tous ces objets les plus intéressants. M. Bequet les divise en trois catégories : les fibules dites épingles de sûreté, en bronze naturel, les broches étamées et les broches émaillées. Leur aire de diffusion, très étendue dans le monde antique, semble avoir eu pour centre l'Entre-Sambre-et-Meuse. Le seul atelier dont on ait trouvé trace jusqu'ici était situé à la célèbre villa d'Anthée, qui dut peut-être son origine au riche Anteius que Tibère (14-39) envoya dans nos régions en qualité de préteur. Il semble que ce fonctionnaire fut chargé de surveiller, comme *procurator metallorum*, les exploitations minières de la région sur lesquelles l'État exerçait ses droits. Les montagnes du Hartz ou le bassin de la Saale fournissaient vraisemblablement le cuivre nécessaire à la fabrication du bronze. L'émaillerie, dont les spécimens exécutés en Gaule antérieurement à la conquête témoignent d'un art dans l'enfance, se développa à Anthée d'une manière véritablement remarquable et avec un caractère original indéniable ; on en jugera par les nombreuses reproductions qui illustrent cette étude. Jusque vers 254, époque de leur destruction, les ateliers de la villa continuèrent à répandre dans toute la Gaule, et même au delà, les merveilleux produits de leur activité.

M. F. Courtoy s'occupe des *Anciens ornements sacerdotaux de la province de Namur*. Une chasuble donnée, en 1500, à Notre-Dame de Namur, par Maître Jean de Romont, et un ornement composé de six pièces et provenant de la même église, sont décrits d'une façon très agréable et avec beaucoup de soin par l'auteur qui semble vouloir rattacher à l'école colonaise du XVIe siècle la pièce la plus remarquable de l'ornement, un chaperon fort bien exécuté.

Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts. — Le tome XIII (1901) des publications de cette société, sous ce titre : *L'abbé de Stavelot et l'orfèvre hutois Godefroid de Claire*, réimprime la traduction de deux lettres de ces personnages, donnée par notre directeur, M. J. Helbig, dans son article sur l'abbé de Stavelot Wibald et l'orfèvre Godefroid de Claire (1).

1. *Bulletin de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc*, vol. 1875-1881, pp. 211-21



Bibliographie.

SYMBOLIK DES KIRCHENGEBAEUDES UND SEINER AUSSTATTUNG IN DES AUFFASSUNG DES MITTELALTERS, von Dr Joseph SAUER. — Freiburg im Brisgau, Herdersch' Verlagshandlung.

LE SYMBOLISME DE LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE ET DE SON DÉCOR, SELON LA CONCEPTION DU MOYEN AGE, par le docteur Joseph SAUER. — In-8° de 410 pp. Avec 14 gravures dans le texte. Herder, Fribourg en Brisgau, 1902. Prix : 8 fr.

LE livre de M. Sauer est le développement d'une dissertation présentée à la faculté de Théologie de l'Université de Fribourg, en vue d'obtenir un doctorat ; elle eut le succès désiré.

Quel que soit le point de départ de l'étude à laquelle l'auteur s'est livré, elle a abouti à un livre qui répond à son titre : c'est l'exposé complet de la conception du moyen âge en ce qui concerne le symbolisme de l'architecture, du mobilier et du décor de l'église dans son ensemble et dans les differentes parties qui composent l'édifice.

La plupart des auteurs modernes, qui ont abordé cette intéressante étude, ont été portés à l'examen du symbolisme par l'attrait poétique qu'exercent l'architecture et les arts décoratifs. Ils ont voulu connaître le sens mystique, la signification religieuse de ces monuments, et pour pénétrer la pensée qui a inspiré les artistes, ils ont voulu remonter aux sources, c'est-à-dire à l'étude des auteurs anciens qui ont traité de la liturgie et du symbolisme. M. Sauer, qui est loin d'ignorer les monuments du moyen âge et qui en a vu un très grand nombre, s'est attaché en premier lieu à l'étude des Pères et de tous les auteurs contemporains, généralement antérieurs à ces monuments. Il en a tiré en quelque sorte la substance qu'il offre dans son livre.

Il reconnaît, dès le début, que son sujet le conduit dans les profondeurs de la vie intellectuelle d'une époque devenue étrangère à nos idées et à notre conception des choses. Sous beaucoup de rapports elle nous paraît inintelligible. Nous avons désappris à penser et à sentir comme on pensait alors, et nous n'éprouvons plus ce qu'éprouvaient les hommes des siècles passés. Il recherche naturellement l'origine du symbolisme du moyen âge dans la Bible, dans le nouveau Testament surtout, dans les Pères de l'Église Il trouve de nombreuses et intéressantes indications dans la littérature des siècles chrétiens qui servent à nous orienter dans ce domaine mystérieux, et nous initient à l'intelligence de l'ensemble mystique du temple chrétien.

La science de M. Sauer est considérable et la lecture par laquelle il s'est rendu maître du sujet est prodigieuse. Nous ne pouvons naturellement le suivre dans l'exposition de son sujet en présence de l'espace dont nous disposons ; quelques indications doivent nous suffire.

Il fait connaître en premier lieu les livres où se trouvent les germes du symbolisme médiéval; ce sont, comme nous l'avons vu, les Sts Augustin, Jérôme, Ambroise, Grégoire le Grand, et l'école des exégètes d'Alexandrie. Plus tard, c'est Isidore, Bède le Vénérable, Sicard, Raban Maur, Amalaire. Grâce à ces derniers écrivains, la floraison des spéculations symboliques se trouve à l'époque carolingienne. On peut constater que le neuvième siècle a créé, par un riche groupe d'écrits liturgico-théologiques, le plan raisonné, le système logique du symbolisme de l'édifice ecclésiastique. Ce plan, à la vérité, sera considérablement enrichi et développé par les écrivains des quatre siècles suivants. Par eux la synthèse sera complète, et l'ordonnance du plan apparaîtra clairement dans tout son ensemble. Des écrivains comme Hugues de St-Victor, Vincent de Beauvais, prépareront enfin l'entière floraison de la science symbolique, et il appartiendra à Durand, évêque de Mende, d'en rédiger la somme dans son célèbre livre du *Rational des divins offices* qui eut, dès le XIIIe siècle, une très grande publicité et se répandit dans toutes les régions du christianisme (1).

L'auteur consacre différents chapitres à l'examen des éléments du symbolisme médiéval : le symbolisme des nombres, le symbolisme des points cardinaux, et après cette étude il s'attache à l'explication de l'ensemble du temple chrétien et à l'interprétation des différentes parties de l'édifice.

Il y aurait assurément autant d'intérêt à suivre l'auteur dans cette étude que d'enseignement à en retirer. Nous ne nous arrêterons qu'au chapitre concernant les portails et les façades des églises, notamment dans la riche floraison iconographique qui devait se produire au treizième siècle.

1. Il est assez remarquable que la première traduction en français de ce livre, indispensable pour l'étude des idées et de l'art religieux du moyen âge, n'ait paru qu'en 1854. Cette traduction a été faite avec beaucoup de soin par Charles Barthélemy.

Mais s'il convient de résumer en peu de mots la conclusion à tirer des recherches et des lectures de M. Sauer, nous le ferions par les paroles des anciens auteurs.

« *Ecclesia materialis significat Ecclesiam spiritualem.* » Voilà réduite à son expression la plus simple et la plus claire toute la théorie du symbolisme ecclésiastique du moyen âge, et qui, en ce qui regarde le temple catholique, doit rester le symbolisme de notre temps et de tous les temps. L'édifice matériel devient le symbole du corps mystique de Jésus-Christ, de la communauté de tous les fidèles, ou, pour être plus exact et plus précis, c'est l'image matérielle de toute l'œuvre du Salut avec l'abondance de ses grâces, la richesse de ses dons et ses effets permanents, c'est le résumé de l'histoire de la Rédemption au cours de son action terrestre.

Comme nous venons de le rappeler, l'auteur consacre un dernier et très important chapitre au décor symbolique du portail et de la façade des églises. Pendant la période romane, on voit très fréquemment au tympan de la porte d'entrée de l'église la figure du Christ assis en majesté, entouré des emblèmes des quatre évangélistes. On ne pouvait, en effet, trouver image plus concise et mieux en place que celle de Jésus-Christ, la voie, la vérité et la vie, comme frontispice du temple dans lequel le fidèle est invité à entrer. Sa grande figure apparaît ici comme le fondement de toute la doctrine de l'Église. Mais insensiblement, avec le développement de l'architecture du temple chrétien, s'est développé aussi le thème iconographique qui sert à décorer, avec toutes les splendeurs de l'art, la façade et les grands portails des cathédrales.

L'auteur entre dans de grands développements, et donne de nombreux détails appuyés sur les monuments concernant l'iconographie des frontispices du temple. Il rappelle que dès les premiers siècles de l'Église, immédiatement après que la paix religieuse fut établie, nous trouvons déjà la maison de Dieu caractérisée de la même façon, et cela à la même place. On peut citer, comme un exemple classique de cet ordre d'idées, la basilique St-Félix de Nole, dont les inscriptions datent de saint Paulin. Au-dessus de l'une des entrées, on lisait :

« *Pax tibi sit. quicumque Dei penetralia* CHRISTI
Pectore pacifico candidus ingrederis. »

Un autre texte explique la représentation de la Croix au-dessus du portail.

Dans une série d'inscriptions de même nature, dont l'auteur multiplie les citations, l'église matérielle apparaît clairement comme la maison de Dieu, comme l'image terrestre du paradis céleste, dont l'accès n'est possible que par le Christ, au chrétien animé d'une véritable piété. Le Sauveur est la porte par laquelle passe le chemin qui conduit à la félicité éternelle.

Si l'on rencontre de nombreux textes indiquant la consécration du temple à un Saint déterminé, ou des indications historiques relatives au fondateur ou à l'époque de la construction, etc., la signification est toujours que le Christ est la Voie qui conduit à la félicité éternelle.

Insensiblement pourtant la *Majestas Domini* se transforme et se développe pour devenir le Jugement universel qui, avec des épisodes multiples et variés, se retrouve dans un grand nombre d'églises et particulièrement de cathédrales. Une longue énumération de monuments se trouvant en France, en Allemagne et dans d'autres pays établit ce fait. Viennent ensuite des compositions qui répondent au même ordre d'idées, comme l'exaltation de l'Église et la chute de la Synagogue, la séparation des vierges sages et des vierges folles. Il convient d'observer qu'en présence de l'orientation des églises, la scène du Jugement dernier à la façade occidentale du temple et donnant accès à celui-ci,—lequel figure la Jérusalem céleste, dont une partie des magnificences sont indiquées par les Saints et les Anges — le Jugement dernier apparaît comme le soir, la fin du grand jour de la création ; il rappelle aussi la fin de l'année ecclésiastique. L'auteur développe ces observations en examinant les détails de la belle iconographie des portails de Chartres et d'autres cathédrales qui embrasse toute l'histoire de la Rédemption et la doctrine du Salut, la Vie et la Passion du Christ aboutissant à la fondation de son Église sur la terre.

Selon M. Sauer, la pensée fondamentale de ce grand cycle, c'est la représentation du commencement, de l'achèvement et du couronnement de l'œuvre du Seigneur par sa vie, ou pour mieux dire, c'est l'universelle signification de cette œuvre de sanctification et de rédemption. Nous voyons, dans cette série d'épisodes et d'images, que le récit historique de la vie du Christ sur la terre est relégué à une place secondaire, tandis qu'au premier plan apparaît la glorification du Messie, du Seigneur de l'Église. L'enfant sur les genoux de la Mère n'est pas le nouveau-né recevant les premiers hommages, et la Mère qui, le tient sur ses genoux n'est pas la femme qui, pour lui donner le jour, n'a pu trouver d'asile dans aucune maison de Bethléem. C'est le Seigneur, dispensateur de la grâce céleste, portant le monde, et c'est la reine, épouse du plus grand des monarques, qui présente au monde le Sauveur de l'humanité.

Contrairement à l'opinion d'autres auteurs, M. Sauer croit que, à part certains épisodes du thème grandiose que nous venons d'esquisser, les artistes se sont rarement inspirés des écrits des Symbolistes au moyen âge. Ils vivaient dans la même atmosphère mystique et le même courant d'idées religieuses que ceux-ci.

L'interprétation mystique du temple et des parties qui le composent, n'est pas la pensée personnelle d'un auteur déterminé ; elle est universelle. Les idées d'Honorius, de Sicard, de Durand, se retrouvent dans un grand nombre de sermons, d'hymnes, d'œuvres littéraires de toute sorte, indépendantes les unes des autres. Les pensées exprimées dans les livres, même profanes, se rencontrent exprimées aussi dans les œuvres de l'art ; elles pénétraient, pour ainsi dire, le monde chrétien, et l'art les formulait dans un entier esprit de liberté, conformément aux traditions, mais selon le génie personnel de l'artiste.

J. Helbig.

ESCULTURA ROMANICA EN ESPAÑA, par D. Enrique Serrano Fatigati. — Gr. in-8°, 66 pp., 28 figures et 14 planches en phototypie. Madrid, 1901.

Et d'abord, que mon excellent correspondant, D. E. Serrano-Fatigati, veuille bien agréer mes excuses pour le retard que j'ai mis, bien à contre-cœur, à rendre compte de son ouvrage, — un ouvrage d'ensemble sur la sculpture espagnole de l'époque romane et dont la composition a été passablement ardue, je le devine sans peine. L'auteur n'a pas reculé devant les difficultés ; il a vu un grand nombre de monuments originaux et réuni de belles séries photographiques ; il avait, pour lui, l'expérience et les autres qualités nécessaires pour la tâche en question.

Malgré des lacunes qui s'expliquent très bien dans un ouvrage assez restreint, l'étude de D. Enrique S. Fatigati est fort intéressante et souvent excellente. Voici, d'abord, une sorte de chapitre préparatoire où l'érudit académicien parle des œuvres qui peuvent être interrogées utilement pour aider à dater les sculptures romanes : La tapisserie de Bayeux, le *Codex de Silos*, décrit par Shaw, et les bas-reliefs du cloître même de Silos. Ces sculptures castillanes, ordinairement attribuées au XIe siècle, ne réunissent pas, d'après l'auteur, les caractères des travaux de cette époque, et les plus anciennes ne sont pas antérieures au commencement du XIIe siècle ; de plus, elles ne datent pas toutes de la même époque. Sans approuver, en toutes choses, le raisonnement de l'auteur, je crois ces deux points parfaitement exacts ; à lui revient de les avoir établis.

Après le cloître de Silos, les églises de Ségovie : la *Vera-Cruz*, *San Lorenzo*, *San Millan*, *San Martin*, *San Esteban*, *San Juan de los Caballeros*. Comme on le voit, c'est là une belle série de monuments religieux, et l'archéologue les fait remonter avec raison à une époque qui va de la fin du XIIe siècle au commencement du XIIIe. L'une d'elles, la *Vera-Cruz*, porte la date de sa consécration : 1208. J'ai eu le bonheur de voir ces églises, au printemps de 1901 ; mais j'ai été navré de constater que la belle tour romane de San Esteban menaçait ruine et que, dans sa chute, elle renverserait sans doute la galerie contiguë, si riche au point de vue sculptural. On ne fait rien pour conjurer ce désastre. L'église est fermée... et on attend. — Lorsque le campanile de Saint-Marc de Venise s'écroula, en juillet 1902, quelques heures après l'événement, le Conseil communal votait 500,000 livres pour la reconstruction de la tour, et en moins d'une semaine, les dons s'étaient élevés à près d'un million et demi. Je demande pardon aux archéologues d'Espagne de citer le fait comme exemple ; je me le permets, dans l'espérance que l'Académie de San Fernando, de Madrid, les autorités et le peuple de Ségovie s'uniront pour sauver la jolie tour romane de San Esteban et, avec elle, un temple catholique qui a droit à des générosités, pour ne pas dire à des sacrifices [1]. Je l'espère d'autant plus que le peuple espagnol est toujours religieux, fier, magnifique dans ses largesses, quand il le veut. Je pourrais citer des faits à l'appui de mon assertion.

Le second chapitre de l'ouvrage qui nous occupe est intitulé : *Relieves de los capiteles. Periodo de formacion.* « En Espagne, comme en d'autres contrées de l'Europe, les ordres antiques, corinthien et composite, adaptés aux nécessités de la construction médiévale, servirent de modèles pour ouvrer les différentes parties architecturales. Entre le VIe siècle et le Xe, on les interpréta d'une façon barbare, comme nous le montrent les restes visigothiques que nous possédons et les colonnes de quelques édifices, construits à l'époque où la reconquête s'étendit jusqu'aux versants des montagnes castillanes. » (P. 17.) De cette période sont les chapiteaux de l'église *del Cristo de la Luz* et de *San Sebastian*, à Tolède, dans lesquels le savant auteur reconnaît un léger accent d'Art syro-chaldéen. Viennent ensuite : 1° les

1. Il s'agirait ici, non pas de reconstruire le campanile, quand il sera tombé, mais d'empêcher cette chute et les ruines qu'elle occasionnera autour d'elle. Je crois la chose possible, en consolidant le bas de la tour, en démolissant, à partir d'une certaine hauteur, et en reconstruisant avec les mêmes matériaux.

chapiteaux de la mosquée de Cordoue et, 2° ceux des églises du Nord: Santa Maria del Narranco, Santa Cristina de Lena, San Miguel del Lino et San Salvador del Val de Dios. « On peut signaler, dans les premiers, les influences du courant sassanide qui passa en Syrie, suivit les côtes de la Méditerranée, remonta jusqu'à Messine et avança bientôt jusqu'au détroit de Gibraltar, pour passer en Espagne. Ce courant-là exerça une grande force d'impulsion sur les masses mahométanes et sur leur esprit de conquête. — La forme des seconds rappelle celle des chapiteaux fréquemment employés dans les constructions en bois de la Scandinavie. D'où procèdent ces chapiteaux du Nord de l'Espagne? Nous avons des données certaines, concernant les invasions normandes qui ont précédé immédiatement la consécration des églises des Asturies... N'est-il pas logique de supposer que l'on employa les prisonniers de guerre pour les constructions, comme l'on fit plus tard avec les prisonniers maures? » (Pp. 18 et 19.) L'auteur termine ce chapitre par quelques pages sur les sculptures des églises del Salvador de Sepulveda (province de Ségovie), de San Pedro de la Nave (province de Zamora) et de San Isidro de Léon; et après avoir constaté que le XIe siècle est « une époque de tâtonnement et de travail mal déterminé », il aborde le XIIe siècle, « l'époque, dit-il, où les bénédictins introduisirent un art pleinement développé et vraiment parfait ».

Le troisième chapitre porte sur les sculptures de l'Aragon: San Pedro el Viejo, Huesca, et San Juan de la Peña,— et sur celles, beaucoup plus nombreuses, de la Catalogne. Les églises et les cloîtres de San Cucufat del Valles, de Ripoll, de Girone et de Tarragone conservent des sculptures qui se ressentent des influences bénédictines, ou qui sont inspirées par les arts toulousain et provençal, byzantin et lombard.

Les sculptures romanes de la Navarre occupent le chapitre quatrième. « Il n'y a presque plus, dans ce pays, de constructions qui puissent aider à reconnaître les similitudes et à signaler les différences; il est donc difficile d'analyser les relations des monuments entre eux et d'étudier les diverses phases par lesquelles on passa, dans la période de préparation du style roman et de son développement. » (P. 42.) A signaler, cependant, le tympan de l'église de San Salvador de Leyre, les chapiteaux de la galerie de la petite église de Gazolas, la porte de Santa Maria la Real de Siguënza et les sculptures des évangélistes de Hirarche, — toutes œuvres assez grossières et sans style bien déterminé. « Dans la seconde moitié du XIIe siècle, le caractère de la sculpture changea radicalement en ce pays. Les monuments de cette période et du commencement du XIIIe siècle, arrivés jusqu'à nous, sont les suivants: chapiteaux de l'ancienne cathédrale de Pampelune, cloîtres de San Pedro la Rua et de Tudela, portes de la collégiale de cette dernière ville et celles de l'église de la Puente la Reina. Toutes ces sculptures offrent une plus grande délicatesse de lignes et moins de caractère régional. Sous Sanche *le Sage* et Sanche *le Fort*, la Navarre était aussi française dans ses arts qu'elle devait l'être, bientôt, dans la politique ». (47). Voilà pourquoi il existe, dans la Navarre et dans la Saintonge, des portes d'églises qui offrent, entre elles, des analogies frappantes: l'auteur a eu parfaitement raison de les mentionner.

Après la Navarre, viennent les Asturies, Léon, la Castille et la Galice, que D. E. Fatigati réunit en un seul chapitre. Il insiste notamment sur les sculptures très primitives de Santa Maria del Narranco, une église construite en 848, et sur celles des fonts baptismaux de San Isidro de Léon; puis, en Castille, sur celles de Santillana del Mar, d'Aguilar de Campóo, de San Martin de Fromista, et il arrive au cloître de Silos dont les bas-reliefs ont été étudiés par lui, au commencement de son travail. Les chapiteaux les plus importants de ce cloître sont signalés d'une façon particulière et très exacte, par exemple, celui des cavaliers tournés vers la croupe de leurs chevaux et combattant avec des haches, celui des cerfs, au milieu de beaux enroulements, un type qui rappelle fort bien, comme le remarque l'auteur, un des chapiteaux du musée de Toulouse. — Les sculptures des cathédrales de Salamanque, de Zamora, de Ciudad-Rodrigo, et des églises de Léon, de San Quirce, etc... sont rapidement passées en revue, comme aussi les statues des portails d'églises, y compris celles du *Portico de la Gloria* à Saint-Jacques de Compostelle. Ce dernier chapitre, principalement, est très court; les sculptures de la Castille pouvaient l'occuper, à elles seules; la statuaire avait droit, aussi, d'avoir un chapitre spécial.

Du reste, parmi les points que j'aurais à relever, la brièveté est le principal, — la brièveté qui a fait passer sous silence les sculptures d'une église aussi importante que celle de Saint-Jean-Baptiste de Baños (province de Palencia), du monastère de San Pedro d'Arlanza (province de Burgos) [1], des collégiales de Villabertran (province de Girone), de Cervatos (province de Santander), etc...

1. L'église, en ruines, possède encore des chapiteaux intéressants; une de ses portes se trouve maintenant au Musée archéologique de Madrid, et le tombeau, *dit* de Mudarra, a été transporté dans le cloître de la cathédrale de Burgos.

Au lieu de tel chapiteau qui date du XIVe siècle et d'une figure (p. 21) qui n'offre pas trace de sculpture, j'aurais préféré quelque belle vue de cette immense page de bas-reliefs qui se déroule à l'entrée de la basilique de Sainte-Marie de Ripoll. C'est là une œuvre si capitale, qu'il importait, je crois, de la publier dans un travail sur la sculpture romane de l'Espagne; — « œuvre capitale » au point de vue de *l'ensemble*, car la puissance de la composition et la vigueur du travail font défaut. A ce double point de vue, le portail de Moissac, que le savant archéologue compare à celui de Ripoll, lui est de beaucoup supérieur, avec la magnifique décoration de son trumeau et les personnages de son tympan.

Enfin, je regrette qu'une douzaine de figures ne portent ni numéros d'ordre, ni légendes indiquant ce qui est représenté. Je regrette, de même, que les planches hors-texte ne soient pas numérotées. Ces lacunes matérielles ne doivent plus exister dans des ouvrages sérieux et scientifiques, — et celui de D. E. Fatigati est du nombre.

Ces divers *desiderata* ne sont nullement pour amoindrir le mérite de l'œuvre excellente que nous signalons. Ils prouvent bien plutôt le soin avec lequel nous avons lu l'ouvrage et l'importance que nous lui reconnaissons.

Dom E. Roulin.

LES CHAPELLES DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE DOLE, par M. Rance de Guiseuil. — In-8° de 414 pp. Paris, Picard, 1902.

UNE intéressante et belle bibliothèque serait celle, qui se composerait des monographies de nos églises; cette collection idéale que, depuis tant d'années, nous aspirons à voir s'amplifier pour former bientôt un tout presque complet, est un des legs les plus intéressants que notre époque puisse faire à la postérité. Elle comprend déjà des volumes superbes, véritables monuments de typographie et d'érudition, consacrés aux grandes cathédrales; une multitude d'abrégés et de brochures, parlant de modestes sanctuaires, et enfin pas mal de ces beaux livres étoffés et attrayants, où l'histoire d'une église vénérable est traitée d'une manière complète et définitive.

Voici, après beaucoup d'autres, l'un de ces bons et beaux volumes ; malheureusement il laisse à faire la vraie description du monument. Il est dû à la plume de M. Rance de Guiseuil. Pour un ancien magistrat, surtout quand il est chrétien fervent et bel écrivain, c'est un sujet de toute prédilection, bien digne d'occuper les loisirs de sa retraite.

N.-D. de Dole est une des églises les plus intéressantes et les mieux conservées de la Franche-Comté. Consacrée vers 1500, elle s'est vue entourée d'une couronne de chapelles érigées par des particuliers ou des confréries. L'auteur n'a rien négligé pour faire revivre la physionomie de ces chapelles imprégnées des souvenirs de tant de familles religieuses et civiles.

L'église N.-D. est un vaste et haut vaisseau à triple nef, d'une seule venue, de sa grosse tour à son chevet polygonal; la nef centrale, coupée par un transept, voûtée à liernes et tiercerons, porte ses hauts murs sur de grosses piles rondes, dans lesquelles se noient les moulures des grandes arches. Son historiographe supplée par des vues photographiques, qu'on voudrait voir éclairées d'un plan terrier, à la concision de sa description. Mais il épuise son sujet spécial, qui est l'histoire approfondie des nombreuses chapelles dont nous venons de parler. L'archéologue qui suit les recherches de cet historien trouve maigre butin dans quelques intéressants morceaux de mobilier liturgique ou funéraire. Nous ne noterons, pour notre part, que les très élégantes dalles à effigies des époux Odon de la Tour (✠ 1531) et Le Ciergier-Coichet (1519), ainsi que celle de Marguerite de Marenches (1519), et les naïves statues de S. Vernier et de S. Yves. Mais l'esprit de tradition et l'attachement aux souvenirs locaux trouvent en M. Rance de Guiseuil un interprète consciencieux et singulièrement instruit, qui nous fait bien vivement regretter le temps où l'église avait si étroitement attaché à ses autels et uni entre elles les familles et les corporations, les institutions et les cœurs.

L. C.

LA CÈNE DE RAPHAEL. SOUVENIR DE PREMIÈRE COMMUNION, avec 4 médaillons représentant les sacrements du Baptême, de la Pénitence, de l'Eucharistie et de la Confirmation. — Société St-Augustin.

Dans ses œuvres d'inspiration purement religieuses, Raphaël représente moins l'École romaine que cette mystique et pieuse école ombrienne, qui fournit au monde chrétien les plus pures interprétations par le pinceau de la foi vive et profonde. Aussi, la Société St-Augustin, si jalouse de ne propager que des types d'imagerie irréprochables comme tendance et comme esprit chrétien, a-t-elle bien fait d'emprunter une de ses pages les plus soignées au peintre du monde qui réunit au plus haut degré le double mérite de la pensée et de la forme, et qui fut pour cela proclamé, sinon le plus chrétien, du moins le plus grand des peintres. Une partie du public, plus épris de la perfection des formes que de la pureté du style médiéval,

saura gré à ces éditeurs, d'avoir ajouté à leur vaste collection de souvenirs de première communion la magistrale composition dans laquelle le maître immortel a retracé la fondation du Sacrement eucharistique. Nous souhaitons que, dans une nouvelle édition, on atténue un peu la vigueur du cadre en face du modelé si délicat du sujet principal.

L. C.

L'ÉGLISE DU MONASTÈRE ET LE CHATEAU DE POLIGNAC. RAPPORT DE L'ARCHITECTE MALLAY, par M. THIOLLIER. — In-8°, 31 pp. Le Puy, Marchessan, 1902.

Nos lecteurs connaissent par plusieurs de nos articles quelles études approfondies M. Thiollier a consacrées à l'art roman auvergnat, et quel progrès ses travaux ont fait faire à l'histoire de cet art. On sait que M. de Rochemonteix vient de publier un travail important sur les édifices religieux du Cantal (1), et, de son côté, M. Du Ranquet prépare un grand ouvrage sur les églises du diocèse de Clermont (2). Nous sommes loin, avec ces savants, des essais archéologiques de M. Mallay, l'architecte qui a restauré, tant bien que mal quantité d'églises d'Auvergne et a laissé de nombreux mémoires manuscrits. Quoi qu'il en soit de la valeur des restaurations prématurées de l'architecte de Clermont, ses rapports constituent des documents d'un réel intérêt, et la *Société agricole et scientifique de la Haute-Loire* a bien fait de les publier, avec les judicieuses annotations critiques de M. Thiollier.

L. C.

EXPLORATION D'ANTINOÉ ET LES SÉPULTURES DE SÉRAPION ET DE THAIS, par Al. GAYET. — In-4°, de luxe, de 65 pp. et vignettes chromos. Paris, Soc. française des éditions d'art, 1902.

Nos lecteurs se souviennent des sensationnelles découvertes de M. H. Gayet parmi les vestiges de la fameuse cité d'Antinoë, qui s'est révélée comme une autre Pompeï ; d'où les morts se sont levés, Lazares aux yeux vides et parmi ceux-ci, la célèbre Thaïs, ressuscitée dans le cadre originel de la première Église d'Alexandrie. Les savants se sont attachés à prouver que la courtisane fut convertie, non point par Paphnuce, mais par Sérapion. M. Gayet l'a montrée comme vivante, avec son costume authentique, elle et ses compagnes, et Sérapion aussi, dans le milieu raffiné de leur existence, dans ce luxe qui souleva la colère des sages. Toutefois, sur la question de savoir si les deux personnages exhumés sont le Sérapion et la Thaïs de l'histoire, il garde une certaine réserve. Il établit même qu'une Thaïs monacale n'a pu vivre en Égypte, et seulement en Haute-Égypte, qu'au IVe siècle. Quoi qu'il en soit, Sérapion représente le type parfait de l'anachorète mortifié ; son costume est celui qu'on attribue à saint Ambroise.

Après avoir fait un tableau vraiment senti de ces solitudes ignorées du monde, où les ermites fuyaient l'existence mondaine et poursuivaient de célestes extases, de ces grottes-labyrinthes qui furent comme la tombe de ces êtres vivants, il nous décrit le tombeau de Thaïs et son contenu : des corbeilles de jonc tressé, des chapelets de bois et d'ivoire, une croix ansée, des palmes et une rose de Jéricho. La corbeille était celle où les premiers chrétiens enfermaient la Sainte Eucharistie. Ce que M. Gayet appelle *chapelet* consiste en des plaquettes d'ivoire, montées dans une boiserie en forme d'escalier, où s'étampe la croix flanquée de l'α et de l'ω. Serions-nous en présence d'un vrai rosaire ; la rose de Jéricho en serait-elle un indice ? Du coup, l'origine de ce compte-patenôtres remonterait des croisades au IVe siècle.

Après des discussions sur le symbolisme égyptien et des anecdotes destinées à piquer l'intérêt de son auditoire, le conférencier (car la belle plaquette que nous résumons n'est autre qu'une conférence qui a fait quelque bruit) décrit le costume de Thaïs.

Nous ne faisons que mentionner les premières pages de la luxueuse notice, consacrées à l'exploration des lieux, des temples païens, des villes et des villas d'Antinoé. C'est une peinture inédite de la civilisation gréco-orientale de la décadence, mais ce point de vue est celui qui intéresse le moins l'art chrétien.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN MONUMENTAL, 1 à 5, 1902.

NOUS avons déjà parlé des dernières recherches de M. L. Demaison sur l'histoire de la cathédrale de Reims. C'est en 1211, comme l'a prouvé l'archéologue rémois, que la construction de l'édifice a été commencée, construction entièrement neuve, hormis la baie romane curieuse qui s'ouvre sur le croisillon nord du transept. Viollet-le-Duc l'attribuait à un des ouvriers de la nouvelle

1. De Chalvet de Rochemonteix, *Les Églises romanes de la Haute-Auvergne*, Paris, Clermont, 1902.
2. H. Chardon du Ranquet, *Cours d'Art roman auvergnat professé à l'Université de Clermont*. Clermont.

œuvre, un vieil ouvrier demeuré fidèle à des formes surannées. M Demaison pense, au contraire, que c'est un fragment de la cathédrale antérieure. Il faut aussi abandonner l'opinion de Viollet-le-Duc quant à certains repentirs, que manifesterait l'allure des constructions, et quant à la lenteur de l'érection du vaisseau. D'après lui, il aurait fallu un siècle pour conduire le travail jusqu' aux voûtes, et les fondations, commencées avec des dimensions très robustes, auraient été destinées à supporter des murs et une superstructure plus puissants que ceux qui ont été réalisés.

Le maître a exagéré l'importance de la disproportion entre la base et le sommet des murs; la légèreté des terminaisons est due plutôt à une recherche d'élégance qu'à un changement de plan. Quant à un retard d'un siècle dans l'achèvement des voûtes, c'est une opinion controuvée. Le chœur était voûté dès 1241 ; M. L. D. en donne plusieurs preuves, sinon péremptoires, du moins très plausibles, tirées des sujets figurés dans les sculptures et des archives, ainsi que des indications de l'album de Villard de Honnecourt, que notre auteur s'efforce de dater (2e quart du XIIIe siècle).

Il est entendu que Robert de Coucy est étranger à l'érection de la cathédrale. C'est Jean d'Orbais, qui éleva les murs du chœur, Jean-le-Loup, qui l'acheva (1231-1247) et éleva les deux porches du Nord. On peut mal définir la part de Gaucher de Reims (1247-1253), lequel eut pour successeur Bernard de Soissons, qui, pendant les 35 années de sa longue carrière, couvrit les trois premières travées de la nef, fit la grande rose du portail principal et ferma le vaisseau. M. Gonse dit, dans son bel ouvrage : *L'Art gothique*, que la façade principale ne fut commencée qu'au XIVe siècle, d'après des plans tracés au XIIIe, selon une opinion fort répandue et basée sur la preuve de millésimes gravés sur les murs (1381-1391). Mais M. Demaison, qui a eu sous les yeux des moulages des inscriptions en question, lesquelles sont en chiffres arabes, leur conteste toute authenticité. Par contre, il a trouvé, dans les archives de la cathédrale, la preuve que le merveilleux portail date bien du XIIIe siècle. D'autre part, les recherches connues du Dr Wase sur les sculptures de la cathédrale de Bamberg, dues à l'école romane, confirment les déductions de M. Demaison. C'en est fait, semble-t-il, de la légende du portail reculé au XIVe siècle pour agrandir la nef.

Une attachante polémique archéologique se poursuit dans le *Bulletin monumental*.

Notre collaborateur, M. Maître, dans plusieurs de ses études (1), a interprété la crypte de Saint-Philibert de Grandlieu comme un monument exceptionnel de l'époque carolingienne (1). M. Brutails le prend à partie dans un article critique, où il accumule les objections contre cette manière de voir et contre la méthode d'investigation du savant archiviste de la Loire-Inférieure.

Il propose, de son côté, une autre explication de cette très curieuse église. La croisée et quelques parties du transept, selon son avis, sont carolingiennes; l'abside et la crypte sont romanes, la nef fut commencée au XIe siècle.

Dans le numéro suivant (4-5), M. Maître revient sur la question, et par des considérations tirées de l'usage de la crypte, qui aurait été une cachette à reliques, et de l'analogie de la construction, s'attache à montrer que la partie en litige de l'église Saint-Philibert est bien du IXe siècle. Nous ne pouvons nous prononcer entre les deux éminents archéologues, n'ayant pas eu encore l'occasion de juger *de visu* les pièces du procès.

Nous devons encore signaler dans le fasc. 2-3 du *Bulletin monumental* deux monographies, d'églises vraiment scientifiques : d'abord, celle de l'église de Fresnay-sur-Sarthe, par le Directeur éminent de cet estimé périodique. Telle qu'elle existait avant l'adjonction des bas-côtés modernes, cette église, un spécimen intéressant du style Plantagenet au XIIe siècle, est à vaisseau simple, à trois croisées d'ogives bombées, posées en enfilade, et terminé par une abside non rétrécie, en cul de four, jadis décoré de peintures; porte en bois du XVIe siècle, à sculptures historiées; baies élégantes encadrées de doubles boudins et de colonnettes; beau gros clocher, à étage octogonal, avec quatre clochetons amortissant le passage au carré, dérivé de St-Aubin d'Angers, lequel dépendait de la même abbaye.

La monographie de l'église de Glaine-Montaigut a pour auteur M. H. du Ranquet : intéressante et massive petite église romane, à trois nefs sur piliers, à triple abside de chevet, voûtées, la centrale en berceau surélevé, les collatérales, en deux berceaux. Analogue et postérieure à celle de Chamalières-sur-Loire, étudiée par M. Thiollier, et que nous avons signalée (2), elle est un de ces monuments intermédiaires qui font comprendre la transition entre le style des basiliques latines et l'architecture des églises romanes.

Très intéressante est la série de croix et de calvaires du Finistère, reproduite et décrite par M. le chanoine Abgrall. Signalons la croix mérovingienne de l'Hôpital-Camfront, qu'il y a lieu de rapprocher de la croix de Rutwell, décrite par

1. *Bull. archéologique* de 1896 et de 1900; *Bull. mensuel*, de 1898, et 1901; *S. Philibert, sa vie, etc.* Nantes, 1898; *Congrès archéologique*, 63e session, 1896.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, pp. 7 et suiv.

2. *Ibid.*, année 1901, p. 69.

nous plus haut (p. 56), les massifs calvaires de Tronoën, de Guimiliau, les célèbres calvaires si élégants de Plougastel-Daoulas et de Saint-Thégonnec, celui de Pleyben et ceux de Cléden-Poher, de la Forêt-Fouesnant et de Quilinen-en-Landrévarzec.

Pendant qu'il en est encore temps, M. P. des Forts nous donne de précieuses notes descriptives des ruines de Jumièges, et M. V. Mortet nous montre le rôle directeur des Fabriques des cathédrales sur l'iconographie au moyen âge. Celles-ci ont dû souvent remettre aux artistes de véritables livrets contenant le programme de l'œuvre. Cette initiative doctrinale est avérée, en ce qui concerne l'intervention de l'évêque Maurice de Sully dans l'œuvre de la cathédrale de Paris. M. Mortet en a trouvé, en outre, des preuves authentiques au sujet de l'église de la Madeleine de Troyes et surtout de la cathédrale de Rodez.

Nous avons fait connaître le plaidoyer de M. Lefort en faveur de l'escalier du Palais de Justice de Rouen, qu'il vient de reconstruire. Cet architecte n'a pas trouvé grâce devant les Rouennais, ni surtout devant M. André Hallays, qui le prend à partie vigoureusement, avec cette virulence du journaliste, qui, inspirée chez lui des meilleures intentions, dépasse parfois le but, comme nous le montrerons plus loin à propos de la collégiale de Walcourt, au pays de Namur. Après avoir qualifié le nouvel escalier de « tas de granit abominable », il discute la question esthétique et archéologique. Adoptant une terminologie introduite par le soussigné [1], il admet cette formule, dont nous avons d'ailleurs prouvé l'inexactitude : « il ne faut pas toucher aux ruines *mortes*, mais il faut réparer les édifices *vivants* ». Mais laissons ce principe de côté. M. Hallays nie que le nouvel escalier soit, comme l'a avoué M. Lefort, la restitution fidèle de l'œuvre de Roulland le Roux, l'architecte du merveilleux palais de l'Échiquier.

D'après les recherches de MM. G. Dubosc et Gosselin, il n'en serait rien. L'aile droite fut commencée en 1499 et terminée vers 1508 ; l'aile principale fut élevée de 1508 à 1514. Roger Ango, mort en 1509, n'a pu diriger que la première partie de l'œuvre. Le Roux n'a été qu'un vulgaire entrepreneur. Donc, selon M. Hallays, M. Lefort est mal venu de prétendre que l'œuvre de Roulland le Roux forme un tout, un bloc, qu'il faut reconstituer selon la conception originale. Le palais n'a jamais été une « composition définitive ». L'argument que nous venons de reproduire est faible ; dire qu'un édifice a été exécuté de 1499 à 1508 et de 1508 à 1514, ce n'est pas prouver qu'il constitue deux œuvres bien distinctes.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 499.

Mais les adversaires de M. Lefort indiquent un passage du devis de 1493, qui prévoyait « *un degré de VIII pieds de longueur entre deux murs* » et le palier, etc. Bref une description plus ou moins précise, qui ne correspond guère au lourd perron qui vient d'être construit, et qui n'est réellement pas beau. M. Lefort, alléguant que ce devis, relatif à une œuvre antérieure, a pu n'être pas suivi, s'est inspiré de préférence de l'ancienne gravure que nous avons reproduite dans une de nos dernières livraisons (1902, p. 429).

Mais il paraît que ce dernier escalier ne date que de 1608 ; en cette année, on reconstruisit le perron ; fut-ce fidèlement, selon les lignes de l'époque de Louis XII ? On peut en douter, car le nouvel escalier est bien plutôt dans l'esprit qui régnait un siècle plus tard. La question reste douteuse ; elle pourrait s'éclaircir, si, parmi les détracteurs de M. Lefort, il s'en trouvait un assez avisé pour venir dire comment l'architecte aurait dû faire.

Quoiqu'il en soit de cette intéressante controverse, elle vient d'être brusquement clôturée par une décision de la Commission des Beaux-Arts intervenue, il y a quelques jours, et qui ordonne la démolition de l'escalier de M. Lefort.

L'église d'Issy fut reconstruite dans la seconde moitié du XIIe siècle, sous l'abbé Hugues VI de Monceaux. On a gardé de l'œuvre romane un tympan de portail d'une grande valeur, qu'étudie M. l'abbé P. Barret. Il offre un *Christ-Docteur*, ce thème qui est si général à cette époque dans les diverses écoles [1]. L'auteur en cite des exemples à Saint-Genys-en-Fontaine, à Saint-Gilles (Gard), à Moissac, à Carennac, à Cahors, à Charlieu, à Nevers, à Vézelay, à Autun, à Chartres, à Provins, à Saint-Loup de Naud, à Bourges, au Mans, à Angers, à Compiègne ; N.-D. de Paris en a possédé un. On en citerait d'autres au pays rhénan, à Mayence, à Maestricht, etc. Le Christ figure à l'entrée de l'église comme la porte du ciel, selon le symbole tiré du chapitre X de l'Évangile de saint Jean.

Ici, le divin Docteur figure dans la gloire en forme d'amande, la *Mandorla*, de l'école d'Orcagna. Il est accosté de deux anges thuriféraires et des symboles du tétramorphe évangélistique. Il est remarquable par la richesse toute byzantine du vêtement, mais plus encore par le réalisme vivant de la figure. Le visage, sans être beau, n'est pas hiératique ; l'expression est empreinte de bonté, le type est personnel. C'est une œuvre

1. Voir l'article en tête de ce chapitre de l'ouvrage du Dr Sauer.

précoce de l'école parisienne, à l'aurore de la Renaissance qu'elle a créée.

Une question souvent soulevée, et qui n'avait jamais été traitée *in extenso*, est celle de l'architecture gothique des Jésuites, telle qu'ils l'ont continuée dans leurs églises des environs de 1600. Le nom de M. Louis Serbat, qui a entrepris de la traiter à fond, y restera désormais attaché. Ce jeune érudit, plein de promesses, décrit avec soin les églises que l'Ordre érigea aux Pays-Bas et dans le Nord, à Douai, à Valenciennes, à Cambrai, à Tournai, à Lille, à Luxembourg, à Arras. Ces églises se distinguent non seulement par leur gothicisme attardé, mais encore par leur allure générale à trois nefs d'égale hauteur, sur colonnes, lambrissées en voûtes, avec simple abside et sans pourtour.

Elles se rapprochent du type de la Flandre maritime.

L. Cloquet.

ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST.

M. F. Rieffel fait connaître une intéressante peinture de Mathias Grünewald, de Fribourg-en-Brisgau, représentant la fondation de l'église Sainte-Marie-Majeure par le pape Libère.

M. R. Hausmann donne la description d'une monstrance en argent doré, exécutée par Hans Ryssenberch de Lübeck et conservée au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

M. G. Dehio fait connaître un artiste souabe, récemment remis au jour par M. Daniel Burckhardt : Conrad Witz, dont un panneau représentant deux épisodes de la vie de saint Pierre, daté de 1444, est conservé à l'Université de Genève, et dont une autre œuvre, *Sainte Marguerite et Sainte Catherine*, vient d'entrer au Musée de Strasbourg. Ces deux panneaux décèlent un réaliste vigoureux et sain, influencé, dans celui de Genève, le dernier en date, par les Néerlandais, notamment par le « maître de Flémalle » qu'il rappelle en maints endroits. Des reproductions de ces œuvres, dont une en couleurs d'après le tableau de Strasbourg, illustrent cette étude.

Notons un article de M. A. Goldschmidt sur les *Tableaux du XIVe au XVIe siècle de la collection R. von Kauffmann de Berlin*, à propos d'un ouvrage de M. Max J. Friedlander consacré à cette collection, et la reproduction de quatre *Nativités*, de Gérard de Haarlem, d'un ancien flamand inconnu, de Barthel Bruyn le vieux et de Lucas Cranach.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST

1902, n° 1.

Fasc. 1. — Le R. P. J. Braun étudie les mitres italiennes du moyen âge conservées aux cathédrales d'Agrari, de Capoue, etc.

M. le chan. Schnütgen décrit une monstrance du XVe siècle, du Musée archiépiscopal de Lyon.

Fasc. 2. — M. H. Graeven reconstitue, à l'aide de documents, un lustre à branches du XIe siècle, qui se trouvait autrefois à l'église Saint-Michel de Lunebourg et qui fut fondu en 1792, et il en rapproche un lustre semblable et de la même époque, conservé à la cathédrale de Brunswick et restauré de façon défectueuse en quelques endroits.

Signalons spécialement la suite de l'histoire de la symbolique des animaux dans l'art de l'Occident, par le P. Beissel.

M. Schnütgen décrit une ancienne bannière du XVIe siècle, en damas de soie rouge, décorée au centre d'un Agneau de Dieu, conservée dans la collection Thewalt, à Cologne.

Fasc. 3. — M. W. Effmann étudie les beaux fonts baptismaux sculptés de l'église Saint-Nicolas de Fribourg, en Suisse, exécutés, de 1458 à 1515, par maître Herman et maître Gylian ; il reproduit ces fonts et les huit bas-reliefs à personnages qui les ornent.

M. K. Schlie démontre que le retable peint et sculpté de l'église de Grabow (Mecklembourg), daté de 1379, n'est pas, comme on l'avait admis jusqu'ici, l'œuvre d'un artiste de Lübeck, mais fut exécuté à Hambourg.

— Le R. P. J. Braun continue son étude sur la règle et le sens des couleurs dans la liturgie chrétienne.

Fasc. 4. — A propos d'une *Madone avec l'Enfant*, attribuée à Memling, de la collection Steinmeyer, à Cologne, et qui, par l'influence qu'elle décèle de Roger van der Weyden et de Dierick Bouts, semble être une œuvre de jeunesse du maître, M. Firmenich-Richartz donne un intéressant essai sur le développement artistique de Memling, à ses débuts.

Signalons une importante étude de M. A. Steffens sur les fresques du XIVe siècle ayant trait à l'histoire de la Vierge, de saint Pierre, des Rois Mages et du pape Silvestre V, qui décorent, au-dessus des stalles, le chœur de la cathédrale de Cologne, et qui, cachées au XVIe siècle par des tapisseries, badigeonnées ensuite à la fin du XVIIe, ont été remises au jour, en 1842, (4 reprod.).

Fasc. 7 et 8. — Cette livraison contient notamment une étude de M. J. A. Endres sur des peintures murales de l'époque romane qui décoraient jadis les voûtes de l'église Saint-Emmeram de Ratisbonne.

(D'après la *Chronique des Arts.*)

KUNSTCHRONIK.

Compte-rendu détaillé des travaux du récent Congrès d'histoire de l'Art à Innsbruck.

Étude de M. B. Haendcke sur le *Jugement dernier* de Michel-Ange : son esthétique, son mode de conception et de composition.

Contribution à l'histoire de Dürer : M. A. Gümbel publie un document duquel il résulte que le retable à volets de la chapelle fondée par le Nurembergeois Sebald Schreyer, à l'église de Schwæbisch-Gmünd, provient de l'atelier du grand peintre.

Souvenirs sur Michel Munkacsy, par M. F. von Udhe.

M. Georges Riat consacre à la mémoire d'Eugène Müntz, notre collaborateur, un article qui résume excellemment la vie et l'œuvre de l'historien regretté.

(D'après la *Chronique des Arts.*)

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bonnard (L.). — Notions élémentaires d'archéologie monumentale — In-16°, 361 pp. Paris, 1902.

Bouillet (A.). — Ancien trésor de Silos. — In-8°, 15 pp. Moutiers, 1902.

Bourdot (H.). — Un ancêtre de la gravure sur bois. — In-8°, Paris, 1902.

Chalvet de Rochemonteix (A. de). — Les églises romanes de la Haute Auvergne. — In-4° de CVIII-517 pp. avec 14 pl. et 325 fig. Paris, Picard et fils, 1902.

Chappée (J.) et Ledru (A.). — Le tombeau de saint Pavin. — In-4° de 81 pp. Paris, Lemeire, 1902.

Dergny (D.). — Les épaves du passé. Inscriptions des cloches et tombes des arrond. de Dieppe et Yvetot. — 2 vol. in-8°, Abbeville, 1901.

Dion (Cte de). — L'église de Monfort-l'Amaury et ses vitraux. — In-8° de 81 pp., 23 pl. Tours, 1902.

Fleury (Gabriel). — Note archéologique sur l'église des Loges, en Condrecieux (Sarthe). — In-4° de 14 pp., 6 planches hors texte et une gravure dans le texte. G. Fleury et A. Dangin, imp. édit., 1902.

* Gayet (Al.). — Exploration d'Antinoë et les sépultures de Sérapion et de Thaïs. — In-4° de luxe de 65 pp. et vignettes chromos. Paris, Soc. française des éditions d'art, 1902.

Grese (A.). — Églises de l'Agenais.— Broch., 1902. *(Bull. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne.)*

Koechlin (R.). et Marquet de Vasselot (J.). — La sculpture a Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle. Étude sur la transition de l'art gothique a l'italianisme. — 1 vol. gr. in-8° de 421 pp. avec 116 fig. Paris, Colin, 1900.

Moutard (F.). — Les caveaux de Brou. — In-8°, de 56 pp. broché. Bourg, 1902.

Perrot (G.). — Les études d'archéologie classique depuis Winckelmann jusqu'a nos jours. — Paris, S. d.

Quesvers (Paul) et Stein (Henri). — Inscriptions de l'ancien diocèse de Sens. — 3 vol. in-4°, Paris, 1897-1900.

Radet (Edmond). — La Renaissance française au prieuré de Bouche-d'Aigre (Eure-et-Loir). — In-4° de III-119 pp. avec 8 planches. Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1902.

* Rance de Guiseuil (M.). — Les chapelles de l'église de Notre-Dame de Dole. — In-8° de 414 pp. Paris, Picard, 1902.

Ranquet (H. du). — Église de Montpensier.— Broch. de 10 pp., 1901. *(Revue d'Auvergne.)*

Rochemonteix (A. de).— L'émaillerie limousine de la Haute-Auvergne. (*Revue de la Haute-Auvergne*, 1901.)

Rœssler (Charles). — Les influences celtiques avant et après Colomban. *(Essai historique et archéologique.)* — In-8° de 100 pp., 8 pl. Paris, 1902.

* Thiollier (M.). — L'église du monastère et le chateau de Polignac. Rapport de l'architecte Mallay. — In-8° de 31 pp. Le Puy, Marchessan, 1902.

Truches (P. de) — Église de la Roche-Vanneau. — Broch. de 30 pp., 2 pl., 1899-1900, dans *Mém. de la Com. des antiq. de la Côte d'Or.*

Vitry (P.). — Michel Colombe et les sculpteurs français de son temps. — In-4° de XXIII-332 pp., 16 pl. et fig. Paris, Levy, 1901.

Allemagne.

* Sauer (Le dr J.) — Le symbolisme de la construction de l'église et de son décor, selon la conception du moyen age. — In-8° de 410 pp. avec 14 gravures dans le texte. Herder, Fribourg en Brisgau, 1902. Prix : fr. 8.

Angleterre.

Lethaby (W. R.). — The Society for the protection of ancient buildings. — In-12, London, 1902.

Wallis (Henri). — Les carreaux de pavement italiens du XVe siècle. — In-8° de 40 pp. avec 93 grav. London, B. Quaritch, 1902.

Italie.

* Gerspach. Gli affreschi di Campione (Lago de Lugano). — Roma, 1902, librairie Desclée, Lefebvre et Cie, 20, via santa Chiara. Prix : 1 fr. 50.

Marcellino da Civezza (R. P.). — San Francesco d'Assisi oriundo dai Moriconi di Lucca. — In-8°. Firenze, Arturo Venturi.

Espagne.

Menindez y Pelayo (D. Marcelino). — Historia de las ideas esteticas en España. — Madrid, 1890-1891.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Serrano-Fatigati (D. Enrique).— Escultura romanica en Espana. — Gr. in-8° de 66 pp., 28 figures et 14 planches en phototypie, Madrid, 1902.

Belgique.

Elskamp (Max) et Buschmann (J. E.) (orné, dessiné et gravé par). — L'alphabet de Notre-Dame la Vierge. — Anvers. *Édition du Conservatoire de la tradition populaire.*

Helbig (J.). — La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse. Nouvelle édition, revue, considérablement augmentée et enrichie de XXX planches. Liége, H. Poncelet. Prix : 12 frs.

* La cène de Raphael. Souvenir de Première Communion, avec 4 médaillons représentant les sacrements du Baptême, de la Pénitence, de l'Eucharistie et de la Confirmation. — Société Saint-Augustin.

Rousseau (Henri), conservateur-adjoint des Musées royaux du Cinquantenaire. — Promenade méthodique dans le Musée d'art monumental. — Victor Chevalier, Court St-Étienne (Brabant).

Wytsman (P.). — Recueil de meubles anciens en Belgique. — In-4°, 250 pl. Bruxelles, 1902.

Hollande.

Pit (A.). — Het goud-en zilverwerk in het Nederlandsch museum te Amsterdam. — In-4°, Amsterdam, 1902.

Chronique. SOMMAIRE : ÉCOLE SAINT-LUC DE LIÉGE. — MONUMENTS DE FRANCE : Hôtel-Dieu de Tonnerre ; cathédrale Saint-Étienne de Toulouse ; N.-D. de la Daurade ; église de Fontaine-Saint-Jean ; Palais de Justice de Dijon. — MONUMENTS D'ITALIE : Venise, Rome, Verderio.— MONUMENTS DE BELGIQUE : Walcourt, Nivelles, Soignies. — DÉCOUVERTE ARTISTIQUE. — PEINTURES ANCIENNES : Exposition de Bruges ; les primitifs français. — NÉCROLOGIE.

Ecole St-Luc de Liége.

Au mois de décembre, a eu lieu la distribution des prix aux élèves de cette excellente École professionnelle et artistique, sous la présidence de Mgr l'Évêque et en présence des soutiens de l'œuvre, parmi lesquels on distinguait MM. le doyen de la paroisse, MM. Doreye, sénateur, Jules Helbig, baron G. de la Rousselière, chevalier de Lance, Goblet, conseiller provincial, Dobbelstein, curé de St-Denis, Fl. Raikem, de Buggenoms et autres catholiques notables.

Un substantiel rapport sur l'École fut d'abord présenté par un des aînés de la maison :

« L'enseignement, nous dit-il, est divisé en trois grandes sections : le cours préparatoire, le cours d'architecture et la section décorative.

» Au cours préparatoire, les élèves, jeunes encore, sont exercés au dessin à main libre, ainsi qu'aux premières données du dessin d'après nature. La partie théorique comprend surtout les notions de géométrie et de perspective avec applications diverses.

» Le cours d'architecture se subdivise comme suit : 1° l'étude de détails ou parties constituantes du bâtiment ; 2° l'étude des monuments existants ; 3° l'étude de composition d'après programmes donnés.

» L'étude de détails comprend les éléments de la construction propres aux différentes professions ; telles sont celles de menuisier, maçon, tailleur de pierre, serrurier, entrepreneur, etc. L'étude des monuments existants a pour objet principal l'analyse des œuvres religieuses ou civiles de la contrée.

» Pour les années supérieures la composition comprend les plans, devis, cahiers de charges et calculs relatifs aux constructions faisant l'objet d'un programme imposé.

» La théorie du cours d'architecture embrasse la géométrie, les calculs relatifs aux constructions, métré, devis ; la connaissance des matériaux, leur nature, propriétés, dimensions, emploi, leur résistance ; la législation du bâtiment et l'archéologie.

» La partie décorative comporte : la peinture décorative, la peinture sur verre ; la sculpture sur bois et pierre, le travail artistique du fer, l'orfèvrerie, la broderie, la tapisserie, le mobilier civil et religieux ; l'étude du costume.

» Le développement complet de ces cours nécessite en moyenne huit années d'études. Ce programme logiquement tracé et fidèlement suivi est une des sources des beaux résultats que produit l'École St-Luc.

» Dans le courant de l'année 1901-1902, les cours ont été régulièrement suivis par 365 élèves ; l'exposition des travaux et concours, ouverte pendant le mois d'août, a montré une fois de plus ce que peut la jeunesse douée de goût, d'ardeur et de bonne volonté : enfin, l'on n'a pas oublié le brillant succès obtenu par trois vaillants dans le concours public donné par le *Bulletin des Métiers d'art.* »

Au nom de la *Section d'études de St-Luc et St-Lambert*, M. Sacré fait rapport sur les travaux des aînés et des anciens de ce Cercle :

« Nombreux, dit-il, ont été les sujets d'étude proposés et résolus au cours de l'année scolaire 1901-1902. Voici les principaux : 1. La description et la critique de la chaire de St-Jacques à Liége, précédées d'une étude générale des chaires de vérité ; 2. Des notices archéologiques sur les confessionnaux (avec critique de ceux récemment exécutés à Liége) ; sur les monuments funéraires ; sur la peinture décorative ; 3. L'historique du perron liégeois ; 4. La restauration raisonnée du porche nord de notre église St-Jacques ; 5. L'étude de l'emplacement et du style d'une nouvelle halle ; 6. Des études sur les crosses et mitres ; 7. Le fer forgé et l'emploi de la fonte au point de vue artistique. Voilà certes des travaux qui ne manquent ni d'intérêt ni de variété.

» Notre section d'étude prend une part active à la coopération du *Bulletin des Métiers d'Arts*, publication artistique créée par les anciens élèves des Écoles St-Luc de Belgique et de France.

» Deux excursions aussi instructives qu'intéressantes nous ont procuré cette année de véritables satisfactions. La première, au printemps dernier, avait pour but le village de Seilles et l'ancienne ville de Huy. La seconde, en août dernier, nous a conduits à Dusseldorf.... »

M. Jos. Demarteau, chargé du discours d'usage, s'est attaché à montrer, à la gloire de l'art chrétien, combien le culte de la T. Ste Vierge a relevé l'idéal, fait naître de chefs-d'œuvre et répond, à Liége, aux meilleures traditions des ancêtres.

Avant de procéder à la remise des prix aux lauréats, Mgr l'Evêque a remercié et félicité l'École St-Luc de l'activité exemplaire qu'elle a montrée pendant l'année écoulée, des études excellentes qui s'y font de plus en plus complètes, et de leur caractère à la fois tout pratique et tout chrétien. Dans cette voie de progrès, elle suit parfaitement la direction des chefs aussi capables que dévoués qui la conduisent ; il n'y a qu'à louer ses élèves de l'esprit de travail et de la noble émulation qui les animent.

Les locaux sont devenus trop petits : on en a parlé comme d'un malheur, et c'est un malheur, en effet, pour tous ces élèves qui voudraient y entrer et qu'on n'y peut accueillir ; mais c'est un bonheur, à d'autres égards ; voilà la meilleure preuve de la supériorité de l'enseignement qui s'y donne ; ce devient une faveur d'être admis à le recevoir ! Puissent donc bientôt ces locaux insuffisants se doubler !

Monuments de France.

OTEL-DIEU de Tonnerre. — Dans le département de l'Yonne, il est peu d'édifices plus vénérables que l'Hôtel-Dieu de Tonnerre, fondé, en 1303, par Marguerite de Bourgogne.

La grande salle-chapelle existe encore aujourd'hui, n'ayant perdu que son porche. C'est le plus beau vaisseau lambrissé qui soit en France, dit M. H. Ch. dans le *Bien public* de Dijon, et la grande salle de Beaune est loin de l'égaler en dimensions ; après celle-ci, on ne peut lui comparer que la grande salle de la Byloque à Gand. Le croirait-on ? ce rare morceau est menacé d'une désaffectation, pire qu'une destruction pure et simple.

Nous empruntons au *Bien public* de Dijon quelques renseignements à ce sujet.

Le temps et les réparations successives ont amorti les vives colorations de la toiture en tuiles émaillées avec faitières de même ; la haute flèche en charpente nervée de plombs dorés a été abattue, en 1793, le porche reconstruit, enfin le tout a pris cette teinte grise et douce qui est la livrée de nos vieux monuments français. L'intérieur, depuis longtemps abandonné, présente une immense nef de 88^{m} de longueur sur 18^{m},60 de largeur, terminé par une abside polygonale voûtée en ogive, et plus étroite que la nef. Celle-ci présente un berceau lambrissé, en plein cintre légèrement surbaissé, soutenu par une charpente dont les bois magnifiques d'un seul morceau de chêne ont 21^{m},40 de portée dans les entraits, et 19^{m} de hauteur dans les arbalétriers, avec un équerrage de 0^{m},30 à 0^{m},40 cent. Les fenêtres latérales sont à plein cintre et divisées par un meneau; celles de l'abside très hautes, comme des lames d'épées, sont en arc brisé.

La disposition des lits était originale et excellente ; il y en avait quarante seulement, vingt de chaque côté, placés chacun dans une chambre lambrissée, mais sans plafond, de sorte que tout en étant isolé, le malade participait à l'énorme volume d'air de la salle, qui donne environ 1,000 mètres cubes par personne et laisse bien en arrière les 50 mètres de nos hôpitaux modernes.

Une galerie aussi en menuiserie et appliquée à la muraille faisait le tour entier du vaisseau, en passant devant le sanctuaire sur un jubé à jour. Ce chemin de ronde servait à la surveillance, abritait le chevet des lits et permettait d'ouvrir aisément les fenêtres. La ventilation activée en tout temps par des ouvertures à quatre lobes pratiquées dans le berceau était donc bonne, mais ne pouvait avoir raison de l'humidité. Quant au froid, nos ancêtres ne s'en préoccupaient guère ; on ne se servait ici que de braséros et de chariots roulants que l'on promenait chargés de braise à travers la nef.

A l'entrée du sanctuaire, devant l'autel, était, est encore, la sépulture de Marguerite de Bourgogne, marquée autrefois par un cénotaphe surmonté d'une effigie gisante en bronze.

Voici, du moins, un véritable chef-d'œuvre ; au côté de l'Épitre, dans la sacristie que d'un joli mot moyenâgeux l'on appelle la salle de la Revesture, on admire intact un *Sépulcre* en pierre, c'est-à-dire la *Mise du Christ au tombeau*, composé de sept figures de grandeur naturelle, exécuté, en 1453, pour un marchand de Tonnerre, Ancelot de Durenfosse, par Jean-Michel et Georges de la Sonnette. Les origines de ces deux sculpteurs sont inconnues, mais bien que nous soyons ici en terre non bourguignonne, on les doit rattacher à l'école de Bourgogne, cette école-mère dont le rayonnement, parti de la Chartreuse de Dijon, s'est propagé à l'infini au quinzième siècle, et qui a pour grand ancêtre l'auteur du Puits de Moise. Le Sépulcre de Tonnerre est digne d'être rattaché à l'école de Claus Sluter, et il n'existe pas en France de monument de la sculpture contemporaine qui dépasse celui-ci en beauté, en science et en caractère religieux.

Avec le tombeau de François-Michel le Tellier, marquis de Louvois, nous descendons à la statuaire française du XVIIe siècle. Ce monument en applique comprend deux figures en marbre, par François Girardon, celle à demi couchée du ministre, et, à son côté, agenouillée et priant, Anne de Souvré, sa femme.

Je crois en avoir dit assez, ajoute le correspondant du *Bien Public*, pour montrer l'intérêt de l'ancien Hôtel-Dieu de Tonnerre ; ce n'est plus aujourd'hui qu'un édifice qui sert à être beau, puisqu'une partie seulement, et la moindre, le sanctuaire, est utilisée comme chapelle. Or depuis longtemps les municipalités n'estiment guère que ce qui est utile ; n'allez pas leur dire qu'un monument intéressant pour l'art et l'histoire est un capital productif, que les étrangers s'arrêtent dans les villes, non pour les magnificences banales des quartiers neufs, partout et toujours semblables à eux-mêmes, mais pour les souvenirs du passé et les vieilles pierres. Tonnerre manque de marché couvert et on a la pensée de lui en créer un ; malheureusement on a jeté les yeux sur l'ancien hôpital vide, et un architecte de Paris, M. Edmond Beaume, a étudié un projet qui en réalité est la destruction de la moitié et plus de la grande salle ; or il est bien évident que l'un des mérites de celle-ci est dans son ampleur, dans son unité et qu'un tronçon conservé ne dira plus rien à l'imagination ni aux yeux.

Mais la municipalité tonnerroise a rencontré résistance. M. le Dr Chaput a montré avec modération et chaleur en même temps les inconvénients du projet et fait sentir tout le prix de l'édifice menacé.

M. Hallays, le militant écrivain des *Débats*, dont nous nous occupons plus haut et plus loin, n'a pas manqué d'intervenir ici, comme à Rouen. Un Comité de protestation s'est formé à Paris.

L'affaire est donc bien lancée, mais la municipalité tonnerroise n'en est pas à sa première tentative ; déjà, dans son grand Dictionnaire d'architecture, Viollet-le-Duc nous apprend, (t. VIe, p. 112,) qu'il a fallu autrefois toute l'insistance de la Commission des monuments historiques pour l'empêcher de jeter bas l'Hôtel-Dieu. Malheureusement les municipalités sont encore moins respectueuses du passé qu'il y a un demi-siècle, et beaucoup plus écoutées en haut lieu ; pour conclure, M. H. Ch. ne paraît que médiocrement rassuré.

***

A la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, on a jeté à bas quelques laides maisons et dégagé le Nord de l'édifice. On voudrait terminer l'église : question embarrassante. Raser la vieille nef, datant de Raymond VI, serait un crime archéologique, une véritable folie. Prolonger le chœur actuel n'aboutirait qu'à bâtir une église

tronquée, car elle s'arrêterait à la place Saint-Étienne. Puis, il faudrait d'ailleurs refaire la voûte trop basse et qui ne fut élevée dans des proportions mesquines que par raison d'économie, après l'incendie de 1609. Bâtir une seconde nef parallèle à la vieille nef du XIIIe siècle ferait, suivant la spirituelle expression du cardinal Desprez, ressembler le vieil édifice à une gare de chemin de fer. Autant de questions presque insolubles.

Dans une des chapelles du pourtour du chœur on voit, depuis un an, la belle statue funéraire, en marbre blanc, de S. É. le cardinal Desprez, due au ciseau du sculpteur toulousain Maurette. Le défunt enseveli dans cette chapelle est représenté à genoux, en prière, revêtu de la cappa magna.

***

L'église Notre-Dame la Daurade a vu décorer deux de ses chapelles de remarquables peintures. L'une est sous le vocable de l'Immaculée Conception ; l'autre est dédiée au Sacré-Cœur. Toutes deux sont peintes par Bernard Bénezet. Le même artiste toulousain a orné ensuite l'église Saint-Nicolas, sur la rive gauche de la Garonne, de scènes formant litre au-dessus des arcs des chapelles et développant en huit tableaux la vie de saint Nicolas de Myre. Cette œuvre, la dernière et la plus importante de ce peintre, allait être terminée, quand il a été saisi par la mort. Le dernier tableau à peine ébauché a été achevé par son ami Jean-Paul Laurens.

(Bulletin monumental.)

***

L'église de Fontaine-Jean, ancienne abbatiale cistercienne, commencée en 1140 et terminée trente ans après, présentait l'aspect d'une croix latine parfaite, dont la longueur, 80 mètres, était le double de la plus petite, transept ou croisée.

Les grandes nefs mesuraient 30 mètres d'élévation sous la voûte, et les petites, 15 ; elle était surmontée d'un gracieux clocher s'élevant à 130 pieds.

C'était un des beaux spécimens de l'architecture religieuse du centre de la France.

En 1791, les domaines et les bâtiments dépendant de l'abbaye furent vendus aux enchères, sauf l'église.

La pauvre église fut démantelée et livrée sans défense à toutes les intempéries, résistant encore plus de vingt ans, et ses voûtes ne s'effondrèrent qu'en 1820.

Sous l'Empire et la Restauration, il ne s'est pas trouvé un ami des arts pour sauver de l'oubli ce joyau de la contrée, quand il eût été facile de le réparer à peu de frais et de le conserver.

A partir de 1822, pendant dix ans, l'église fut exploitée comme une carrière de pierres ; on y pratiqua des mines pour faire sauter les massifs de maçonnerie. Les pierres provenant de cette démolition furent utilisées dans toutes les constructions importantes de cette époque à dix lieues à la ronde, le reste fut conduit au four des Fontaines et converti en chaux à bâtir.

Malgré ces agissements de Vandales, la ruine entière ne fut pas consommée ; quelques arcatures restèrent debout jusqu'à nos jours. Ces derniers vestiges sont appelés à disparaître bientôt et ainsi se terminera cette lutte muette et presque épique d'un monument résistant pendant plus de cent ans aux injures du temps et à la sottise humaine, ce drame qu'on appelle le martyre d'une église (1).

M. Jean LAURENT.

***

Dijon. — M. J. Maciet vient de faire don au musée de quatre tableaux : Une *Vierge* attribuée à Nervi di Bicci, XVe siècle, avec de riches applications d'ors gaufrés d'un ton superbe ; un *Paysage*, par Salomon Ruysdaël ; un autre *Paysage*, par Van der Craoos (1660).

On annonce que la porte en bois sculpté de la grande salle du Palais de Justice de Dijon, ancien palais du Parlement de Bourgogne, va être remplacée par une copie exécutée à Paris, sous la direction de la Commission des Monuments historiques. L'original, chef-d'œuvre de menuiserie très ornée du XVIe siècle, ira au musée, où il prendra place à côté de l'ancienne porte du Scrin, œuvre certaine, authentique de Sambin, qui a figuré à l'exposition rétrospective du Petit-Palais, en 1900. Ce beau morceau qu'a fait connaître M. Edmond Bonnaffé, et qui périssait lentement sous les atteintes du temps et des hommes, est probablement de Hugues Sambin (l'homme universel à Dijon en son temps). Toutefois la preuve documentaire résultant du marché fait avec l'artiste manque jusqu'aujourd'hui.

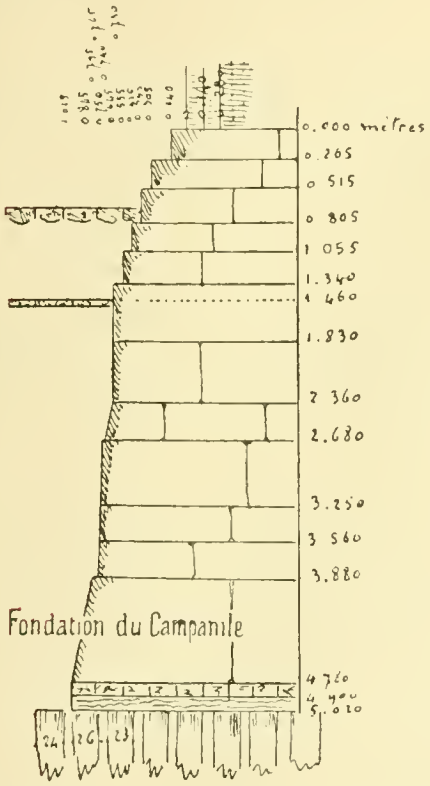
***

Le château de Dieppe est, paraît-il, menacé de destruction. Classé comme monument historique, il appartient à l'État, qui serait, néanmoins, assez disposé à le vendre, puisqu'il est désaffecté du service militaire auquel on l'employait autrefois.

1. *Journal des Arts.*

Monuments d'Italie.

VENISE. — M. Giacomo *Boni*, l'architecte bien connu par ses travaux de reconstitution du Forum de Rome, vient d'être chargé de la reconstruction du campanile de Venise. Le monument sera réédifié dans sa forme et ses lignes primitives ; de même la *loggetta*. Mais, au lieu d'être comme accrochée au campanile, celle-ci sera supportée par les fondations mêmes du futur monument. Les souscriptions pour ces travaux de réédification atteignent déjà le chiffre d'un million et demi.



Le nouveau campanile sera, pour le galbe, les lignes générales et les détails, la reproduction rigoureuse de l'ancien. Mais, pour la structure et surtout les fondations, on profitera des conquêtes les plus assurées de la science moderne de l'ingénieur.

M. l'architecte Lucas Belhamo a étudié les causes qui ont amené la chute du fameux campanile. La tour primitive, élevée par le doge Pietro Tribuno, de 888 à 912, comprenait la partie droite en briques ; elle fut exhaussée, à la Renaissance, de 44 mètres, du palier du beffroi jusqu'à la tête de l'ange. Pour en agir ainsi, on se basait sur une tradition, fortifiée au cours des siècles, d'après laquelle la fondation de la tour aurait été creusée à une profondeur fabuleuse. En réalité, les fondations sont d'une hardiesse déconcertante. Elles posent sur des pilotis, formés de troncs de $0^m,24$ à $0^m,25$ de diam., presque jointifs, enfoncés dans le gravier d'alluvion, et dont les têtes sont réunies à 4 m. du sol, et portent un double plancher. Là-dessus prennent appui 6 assises de larges blocs de pierre. L'empattement total n'est que de 1 m. au pourtour du campanile. Ces détails sont dus aux patientes recherches, exécutées en 1885 par M. Giacomo Boici, l'architecte chargé de la réédification du monument.

Néanmoins, cette fondation a tenu bravement, jusqu'au jour de la catastrophe. Voici, en effet, les conclusions de M. A. Sainte-Marie Perrin, analysant le travail de M. Beltrami.

« I. On ne doit pas accuser les fondations d'avoir causé la chute du campanile. Elles étaient suffisamment résistantes, puisqu'elles avaient résisté pendant mille années, même avec accroissement successif de charges, et que, d'autre part, on n'a pu constater aucune trace de fléchissement au moment de la chute, aucun trouble dans l'équilibre. »

« II. La vraie cause de l'écroulement du campanile est sa vétusté. Construction imparfaite et homogène, matériaux rongés et desséchés par les siècles, telles sont les causes lointaines d'une catastrophe, dont une fente dans la partie la plus faible du campanile a été la cause immédiate. »

***

Nous empruntons à M. M. Demaison un paquet de nouvelles relatives aux restaurations qu'appellent les monuments anciens de Venise.

La chute du campanile, si regrettable qu'elle soit, aura eu au moins cette utilité, de décider le Gouvernement italien à prendre d'urgence les mesures pour assurer la conservation des monuments de Venise. Tout un programme de travaux a été arrêté par M. Nasi, le ministre de l'instruction publique. Un projet de loi va être soumis aux Chambres. M. Ugo Ojetti, du *Giornale d'Italia*, a pu en prendre connaissance. Et voici, d'après lui, les principaux édifices dont il y aura lieu d'entreprendre la consolidation.

Un seul péril menace Saint-Marc, mais il est assez grave. La première voûte, située derrière les chevaux de bronze, couverte d'une mosaïque dite de l'*Apocalypse*, s'est fendue dans toute sa longueur. Elle s'est tellement affaissée, que, du balcon élevé par Manfredi, cette coupole apparaît plate comme un plafond. C'est, d'ailleurs, une véritable construction orientale, sans épaisseur suffisante, d'un bel effet, mais dépourvue de solidité. Il va falloir la démolir et la refaire de toutes pièces.

Depuis de longues années, on réclamait le déplacement de la Bibliothèque Marcienne, dangereuse par son poids excessif pour le palais ducal. Il a suffi de déplacer

quelques livres pour constater, derrière les rayons, des lézardes dont la gravité dépasse les prévisions les plus pessimistes. Cette partie du palais penche fortement vers l'Est et on a accéléré le mouvement en sciant une grosse chaîne pour donner passage à l'ascenseur des livres. Les pièces les plus encombrées de la bibliothèque sont situées derrière la salle du Grand Conseil, contre le mur duquel est suspendu le *Paradis* de Tintoret, « la plus grande toile du monde ».

Ce mur va être reconstruit. Le Tintoret sera provisoirement exposé sur un épi au milieu de la salle du Grand Conseil. En déplaçant le trône et les lambris, on a découvert sur la muraille, encore noire de l'incendie de 1577, des fresques de Guariento, un peintre véronais de la fin du XIVe siècle. Elles représentent des anges musiciens assis dans les stalles d'un chœur. Toute la façade du palais ducal, sur le Rio Canonico est sillonnée de fissures. Chaque époque a percé, de ce côté, des portes et des fenêtres au hasard.

Sous la chambre des philosophes, célèbre par le *S. Christophe* de Titien, un escalier, soutenu par deux colonnes, repose sur le vide depuis que, en 1866, on a ouvert à l'étage inférieur une grande fenêtre demi-circulaire, plus large que l'écart des piliers d'appui. Autre exemple de fantaisie architecturale : les tirants, qui rattachent au palais les colonnes de la loggia ouverte sur le môle, ne sont pas scellés au gros mur intérieur, mais à une simple cloison. « Un homme, dit M. Ojetti, qui, tombant du quatrième étage, essaierait de se retenir en se tenant par le nez, ne serait pas plus déraisonnable. »

Aux Frari, de grands travaux sont nécessaires. Les tirants de fer qui relient les uns aux autres les piliers en traversant la nef sont presque tous rompus ; leur enveloppe de bois ne repose même plus sur les chapiteaux, et les deux murs s'écartent. Le campanile, plus ancien que l'église, s'affaisse, entraînant la partie gauche du transept à laquelle il est accolé. En fouillant au pied de ce campanile, on a constaté que, par suite de la rupture d'un aqueduc, toutes les eaux du quartier étaient venues depuis un siècle ronger les fondations. Enfin, la sacristie, où l'on admire la *Madone* de Bellini, cède sous le poids des archives vénitiennes qui occupent, au premier étage, la salle Marguerite.

On a fait grand bruit d'un accident survenu à San Giovanni e Paolo, peu après la catastrophe du campanile de Saint-Marc. Cet accident se réduisait à peu de chose : la chute d'un meneau de la grande verrière. L'église est menacée de périls bien autrement sérieux. Tous les piliers sont hors d'aplomb ; le premier penche vers la porte d'entrée de 35 centimètres ; le dernier s'incline d'autant vers le maître-autel. C'est qu'au XVIIIe siècle, pour construire une sacristie, on a taillé les contreforts ; il est urgent de les réédifier et même de jeter à travers la chapelle du Rosaire un grand arc qui empêchera sans doute la restauration de cet oratoire, incendié en 1867, pour lequel on avait recueilli déjà des sommes considérables.

Le charmant portail de San Zaccaria montre plusieurs lézardes. L'archivolte, à l'entrée du chœur, se disjoint. Il y a deux ou trois ans, la barre de fer qui la maintenait tomba au pied de l'autel ; les sacristains, pour réparer le désordre, la cachèrent sous un banc. Il n'en fut plus question.

Le projet de loi de M. Nasi prévoit une dépense de 440,000 lires pour les travaux du palais ducal, autant pour San Giovanni e Paolo, 120,000 lires pour les Frari, 40,000 pour San Zaccaria. Ce n'est qu'un commencement.

Il faudra 60,000 lires pour refaire presque entièrement la seconde coupole de Santa-Maria-della-Salute, 18,000 lires pour consolider le campanile de St-Georges-Majeur, et 200,000 environ pour des réparations urgentes à Santa-Maria-Mater-Domini, aux Scalzi, à San Barnaba, San Giobbe, San Francesco-della-Vigna, Santa-Maria-dei-Miracoli : 20,000 lires seront encore nécessaires pour réparer la cathédrale de Torcello, dont le clocher fait pleuvoir des pierres les jours de tramontane.

Et nous ne parlons ni de la Scuola San Rocco, ni des Vieilles Procuraties, ni même du campanile de San Stefano qui continue de s'effondrer, tandis que les architectes continuent d'en rechercher les causes.

C'est, comme on le voit, un immense programme et une lourde responsabilité qui s'imposent à M. Boni, l'ingénieur archéologue chargé de l'entretien des édifices de la Vénétie. Aux yeux des touristes, la reconstruction du campanile de Saint-Marc sera son titre de gloire ; mais il aura des droits bien autrement sérieux à la reconnaissance de tous les gens de goût s'il réussit à prolonger la vie des monuments de Venise, sans en altérer la beauté.

***

A Rome, on vient de restaurer la Tour et le Palais dell' Anguillara(1). Bien que de différentes époques, ce n'en est pas moins un spécimen intéressant et rare de l'architecture privée du moyen âge, au temps où chaque demeure seigneuriale était une forteresse (2).

***

L'église paroissiale de Verderio, près de Lecco, dans la vallée de l'Adda, vient d'être reconstruite par M. F. Bazalli Valsecchi, aidé de l'architecte H. Combi. Elle a été consacrée, le 26 octobre dernier, par le cardinal Ferrari, archevêque de Milan (3).

C'est une construction à trois nefs, du style dit lombard, en faveur au XVe siècle dans le Nord de l'Italie ; sur la croisée s'élève une lanterne octogone, dont les formes rappellent celles de l'église Sainte-Marie des Grâces, à Milan, œuvre de Bramante, et de la Chartreuse de Pavie. En arrière, du côté de l'Epître, c'est-à-dire à droite du visiteur qui entre, est le campanile, tour carrée, haute et svelte, couronnée par une pyramide à quatre pans.

Par une rare bonne fortune, on a pu placer au-dessus du maître-autel un polyptyque peint du XVe siècle, formé

1. La famille dell' Anguillara, aujourd'hui éteinte, était fort ancienne ; son nom lui viendrait de la destruction d'un serpent énorme qui, à une époque légendaire, infestait les environs de Bracciano. C'est pour cela que les dell' Anguillara portaient pour cimier dans leurs armes un serpent, ainsi qu'on le voit au-dessus d'un écu d'un beau caractère héraldique sculpté sur le manteau de la cheminée dans le salon du palais, qui est éclairé par des cheminées guelfes, comme on dit en Italie, c'est-à-dire divisées par une croix latine en pierre. Les dell' Anguillara étaient une famille assez illustre pour qu'un des leurs, Orso, eut l'honneur, le 6 avril 1341, de poser le laurier triomphal sur la tête de François Pétrarque. Au XVe siècle, la demeure patrimoniale fut en grande partie reconstruite par Everso II, un capitaine de bande, lisez un chef de brigands, qui exploitait le pays entre Rome et Viterbe. Mais la décadence vint peu après, la famille s'éteignit, sa forteresse urbaine de plus en plus pacifiée passa en plusieurs mains et finit même par perdre son nom. Enfin, le 13 janvier 1887, elle fut achetée aux Forti par la Municipalité romaine, et a été l'objet d'une restauration aussi complète qu'ingénieuse... peut-être trop.

2. *Journal des Arts.*

3. Nous en empruntons la description à André Arnoult, du *Journal des Arts.*

de nombreux panneaux sertis dans des ornements d'architecture. On y voit représentée la Vierge assise sous un dais, maintenant l'enfant Jésus de la main droite, et tenant un livre de la gauche ; au-dessus est peint le Christ en croix. Aux côtés de la Vierge sont encadrés dans l'architecture des Saints et Saintes en pied. La prédelle est formée de cinq panneaux représentant des scènes de la vie du Christ et les portraits des donateurs. Ce morceau est un des plus importants du XVe siècle que possèdent les églises de la Lombardie.

Monuments de Belgique.

WALCOURT. — *Jean d'Ardenne* (sous ce pseudonyme fort connu se cache un journaliste archéologue très entendu dans ce qui touche l'art monumental et la beauté des sites), se distingue par l'amour sincère, éclairé et impartial de l'art national, et a beaucoup contribué, dans un camp politique qui nous est opposé, à assurer le respect dû aux restes du passé. A cet égard, il rivalise de zèle avec M. André Hallays, du *Journal des Débats*. Mais tous deux sont exposés à des exagérations fâcheuses par un zèle ombrageux. Il faut signaler, dans un journal bruxellois, une critique reproduite par le premier, empruntée par le second à « son ami M. R. Kœchlin » à l'égard du vandalisme belge. M. Kœchlin, en une véritable diatribe, s'attaque à la restauration de la collégiale de Walcourt. Ce monument a été jadis l'objet de remaniements déplorables ; mais l'écrivain a manqué d'équité à ne pas en séparer les travaux menés très consciencieusement depuis 1888 par M. Langerock, et à agoniser la Commission royale des monuments qui y préside.

Il convient de blâmer en partie les travaux exécutés de 1852 à 1888 et tout particulièrement le grattage des murs à l'intérieur, qui a fait disparaître de nombreux vestiges de peintures murales. Mais les ouvrages les plus récents méritent une appréciation moins hautaine, notamment la clôture du chœur. On s'attache aujourd'hui à consolider les murailles ruinées, moyennant un minimum de remaniement et en gardant autant que possible d'anciennes pierres à titre de *témoins*. Les parements extérieurs de la tour ont été renouvelés par suite d'une nécessité absolue : restaurer, ou laisser choir, telle était l'alternative.

Le grief principal de M. Kœchlin, c'est la prochaine démolition de la sacristie, qui est garnie d'intéressantes boiseries du XVIIIe siècle. Cette sacristie est une bâtisse sans valeur archéologique, éclairée uniquement par deux baies ouvertes vers l'Ouest, donc dépourvue d'aérage, couverte d'un comble prosaïque, affreusement humide et dans laquelle sont en train de pourrir les boiseries réellement remarquables qui la garnissent ; encore quelques années, elles tomberont en pièces, si elles sont conservées dans la sacristie chère à M. Kœchlin. Celle-ci a été construite à l'emplacement des cloîtres anciens, autrement intéressants, et dont le rétablissement s'impose, si l'on veut faire une restauration sérieuse ; ce rétablissement, dont on possède les éléments certains, est décidé depuis cinquante ans. M. Kœchlin peut s'absorber, s'il lui plaît, dans l'admiration d'une informe bâtisse, et mépriser une restauration d'ensemble, déplaisante aux yeux des adorateurs des ruines ; mais à chacun son opinion, la sienne n'est pas infaillible. Quant aux armoires Louis XV, elles seront utilisées dans la nouvelle sacristie, qui sera sèche et bien ventilée.

***

Nivelles. — M. Kœchlin s'en prend ensuite au beau travail qui s'accomplit à la collégiale de Nivelles, sous la direction de M. A. Verhaegen, et qui a fait sortir une vénérable basilique romane de la gangue de plâtras grotesque au sein duquel elle était ensevelie. Cette gangue ignoble était doublée d'un lambrissage rococo, remarquable dans son genre. Les uns, et M. Kœchlin paraît en être, sont pour la conservation du plâtras et des lambris, aux dépens du beau monument roman. D'autres trouvent que l'enlèvement de cette crasse constitue une résurrection d'un monument de premier ordre, et que les boiseries ne seront pas perdues pour être déplacées. Encore une fois, on peut être de l'avis des seconds sans être des Vandales ; nous ne traiterons pas de Philistins ceux qui soutiennent la première opinion. Nous regrettons que Jean d'Ardenne ne modère pas davantage ses expressions et clame, à ce sujet, ces gros mots : *répugnante sottise*, *stupide vandalisme*, etc.

***

Bruges. — Une des tourelles qui flanquaient la façade principale de l'église Notre-Dame à Bruges se détachant de l'édifice, malgré l'étançonnage établi naguère, la démolition a été exécutée.

On reste indécis au sujet de l'emplacement du portail et de l'élargissement de la rue Notre-Dame. Ce retard prolongé empêche la réalisation de l'importante restauration des bâtiments de la Maternité situés en face de l'église.

Un projet de construction d'une entrée monumentale avec conciergerie, pour l'hôtel Gruuthuuse, a été renvoyé à la Commission municipale des travaux. On hésite entre une enceinte complète avec le dégagement total du palais Gruuthuuse et la transformation de sa cour en jardin public.

***

Soignies. — La première partie des travaux de restauration de la collégiale de Soignies, l'antique église de Saint-Vincent, est complètement terminée. On sait que la collégiale de Soignies est l'une des plus anciennes du pays. L'église ne fut achevée qu'au XIe siècle. Elle était fortifiée.

Il ne s'est agi jusqu'ici que de la restauration de la nef et de ses bas-côtés ; tout le reste de l'édifice fera ultérieurement l'objet d'une nouvelle série de travaux. Comme nous l'avons déjà exposé, la nef du XIe siècle, qui était à plafond plat, vient d'être rétablie avec son plafond en bois pour lui rendre sa hauteur et sa forme primitives. Le dallage a été abaissé à son ancien niveau pour rendre au vaisseau ses proportions originelles. Les piliers de la nef étaient primitivement renforcés de contreforts à section semi-circulaire, analogues à ceux de l'extérieur du chevet. On en a retrouvé la partie inférieure et les arrachements en démolissant le dallage et les plâtrages. Ces contreforts sont rétablis et tous les plafonnages sont refaits.

Le reste de la restauration sera effectué après un complément d'études. Alors sera ressuscitée une des plus remarquables basiliques romanes qui subsistent ; ce résultat sera dû au talent de M. Arthur Verhaegen.

Il est à espérer que la collégiale sera bientôt dégagée de la disgracieuse ceinture de maisons qui s'appuient contre le chevet du chœur, et qui étreignent une grande partie de l'église.

Une découverte artistique.

On nous écrit de Cracovie :

« Un des plus célèbres tableaux de Pierre Lastmanne, qu'il a fait dans la Ire moitié du XVIIe siècle, pour la célèbre collection du bourgmestre Jean Sixa, fut *Le Sacrifice de Lystre*, perdu depuis. Justus Vondel, poète hollandais (1587-1679), écrivit tout un poème pour glorifier ce tableau. Toutes les recherches faites jusqu'à présent pour retrouver ce chef-d'œuvre furent sans succès. Enfin, le comte Georges Mynciski, membre de la Commission archéologique de l'Académie des Sciences à Cracovie, le retrouva en Pologne dans la « belle galerie » du comte Henri Stecki à Romanow, en Wolhynie. L'Empereur de Russie Paul en fit don au sénateur Flinski, ancien propriétaire de Romanow, dont les successeurs vendirent cette terre aux ancêtres du comte Stecki. Le tableau porte la date de 1614 et la signature italienne de son auteur. La perte de ce tableau formait une lacune dans l'histoire de la carrière artistique de Lastmanne ; aussi sa découverte est très importante, pour les études de l'art en Hollande au XVIIe siècle. »

A. B.

Exposition de peintures anciennes à Bruges.

LA merveilleuse exposition des anciens maîtres flamands n'aura jamais été plus vivante qu'après sa fermeture. Pendant plus de deux mois, devant des tableaux de premier ordre qui n'avaient pas encore livré tous leurs secrets, ou devant des ouvrages moins importants, qui avaient le mérite de compléter des séries, on a vu les chercheurs prendre des notes, tirer de leurs cartons des photographies qu'ils étaient parfois retournés chercher bien loin, après un premier examen.

« De tout cela, écrit, dans la *Chronique des Arts*, M. E. Durand-Gréville, il sortira des trouvailles qui promettent d'être nombreuses. Pour mieux dire, elles le sont déjà ; il suffit, pour s'en convaincre, de parcourir le *Catalogue critique* de l'Exposition de Bruges, où M. Georges de Loo, utilisant les observations de M. Friedlænder, celles aussi de MM. de Tschudi, Glück, etc., mais se laissant guider surtout par sa fine intuition, a fait des rapprochements qui lui ont permis, tantôt de grouper autour de l'œuvre maîtresse d'un auteur inconnu un certain nombre de tableaux restés jusqu'ici dispersés, tantôt de rétablir avec une vraisemblance parfois voisine de la certitude, l'identité du maître de tel groupe resté jusqu'ici anonyme.

L'espace et surtout le temps nous manqueraient, à l'heure présente, pour analyser les principaux problèmes résolus ou soulevés par M. Georges de Loo. Nous voulons seulement ajouter à ce catalogue vraiment précieux et — cela est à craindre — déjà presque épuisé, s'il ne l'est tout à fait, une petite page de supplément.

Les visiteurs qui venaient à Bruges non pour admirer seulement, mais pour étudier, ont eu la joie de trouver dans le bâtiment même de l'exposition des Primitifs une exposition de photographies de la maison Braun, d'après les tableaux qui, immobilisés dans diverses collections, n'avaient pas pu faire le voyage. Le classement chronologique des peintures et des photographies et leur réunion en groupes similaires ont permis une foule de rapprochements qui, sans cela, auraient pu échapper à plus d'un chercheur, même habile. Chaque pointe poussée dans la galerie des photographies équivalait à un voyage dans quelque pays lointain. Il va sans dire que chacun avait apporté avec soi, un peu au hasard, mais avec la certitude d'en tirer profit, sa propre collection de photographies.

Avec ces moyens, nous avons reconnu tout de suite, par exemple, que la composition du tableau de Josse van Cleve : *Le Christ en croix, avec la Vierge, saint Jean et sainte Marie Madeleine* (n° 347, à M. Kleinberger, de Paris) dont M. de Loo a indiqué les analogues au musée de Naples et dans la collection Weber, à Hambourg, se retrouve aussi, presque identique, mais avec la Madeleine en moins, dans le couronnement du panneau central du triptyque de l'église San Donato, à Gênes.

Mais d'autres rapprochements plus importants se sont présentés, pour ainsi dire d'eux-mêmes. Josse van Cleve, d'après les travaux du groupe d'admirables chercheurs allemands qui a M. W. Bode pour chef, n'est autre que

cet artiste longtemps mystérieux dont un bon nombre d'ouvrages étaient groupés sous la firme de « Maître de la *Mort de Marie* ». Son triptyque de Gênes a pour panneau central une *Adoration des Mages*, dont les ressemblances avec l'*Adoration* du musée d'Anvers, attribuée à van Orley, sont tellement grandes, que cette dernière attribution n'est plus soutenable. Il faut dire : Josse van Cleve.

A son tour, le tableau d'Anvers, par le type de la Vierge, nous force absolument à associer le nom de Josse van Cleve, pour la figure, au nom de Patenier pour le paysage, dans le *Repos en Égypte* (n° 349) du musée de Bruxelles, attribué de tout temps à Patenier.

En 1884, alors que ce *Repos en Égypte*, récemment entré au musée de Bruxelles, n'était pas encore catalogué, nous avions été très frappé par ses qualités de justesse et de charme dans le modelé comme dans la couleur. De retour à Paris, nous avions trouvé dans le *Livre des Peintres* de C. van Mander le passage suivant : « Van Cleef était vraiment le meilleur coloriste de son temps : *il donnait un grand relief aux choses et peignait ses chairs d'une manière naturelle, tirant ses ombres de la carnation elle-même.* Les amateurs estiment beaucoup ses œuvres, et à bon droit. M. Melchior Wintgis, à Middelburg, possède de lui *une très belle Vierge derrière laquelle Patenier ajouta un joli fond de paysage.* » L'appréciation esthétique de van Mander était tellement d'accord avec nos propres impressions, que nous n'hésitâmes pas à écrire en tête des notes prises sur place les mots : « *Patenier* (et *Josse van Cleve ?*) » Depuis lors, nous cherchions des preuves en faveur d'une hypothèse fondée uniquement sur une appréciation esthétique et sur une description qui aurait pu, à la rigueur, s'appliquer à plusieurs autres Vierges. La photographie du *Repos en Égypte*, achetée en 1884, nous avait suivi à Bruges. Elle nous aurait permis d'attribuer à un seul et même maître, en toute certitude, les trois tableaux de Bruxelles, d'Anvers et de Gênes ; mais, si nous avons pu prononcer le nom de van Cleve, c'est que les historiens d'art allemands ont retrouvé avec une très grande probabilité Josse van Cleve dans le « maître de la *Mort de Marie* ».

Les remarques faites à Bruges sur des photographies ont été confirmées, bien entendu, par l'examen des tableaux eux-mêmes, à Anvers et à Bruxelles.

Pour se faire une opinion définitive, il faut avoir tous les éléments de comparaison sous les yeux. Entre le *Portrait d'homme* et le triptyque d'Oultremont, du musée de Bruxelles, envoyés tous les deux à Bruges, nous avions eu l'impression que les différences de facture et de paysage interdisaient d'attribuer les deux tableaux au même maître. Mais, au musée de Bruxelles, les deux volets de donateurs (n° 539), tant pour la facture que pour les formes du paysage, étaient un intermédiaire à souhait. Sans vouloir rentrer au pied levé dans la question si brillamment discutée dans la *Gazette des Beaux-Arts* par M. Camille Benoît, nous dirons qu'à notre avis, ces quatre ouvrages sont de la même main, qui est celle de Jean Mostaert, — de celui qu'on a appelé « le Mostaert de M. Glück » et le « Maître d'Oultremont ».

A Anvers, le *Repos en Égypte* (n° 47) attribué à de Blès, doit changer d'attribution. La Vierge, assise sur un talus, au premier plan d'un très beau paysage de Patenier, est presque digne de David lui-même. Son modelé un peu moins solide nous fait supposer qu'elle a été dessinée par le maître et exécutée par son plus brillant élève, celui que M. Georges de Loo a appelé le « Maître de *Notre-Dame des Sept-Douleurs* », et qu'il croit, non sans grande probabilité, être Adrien Isenbrant. En tout cas, on voit que de Blès n'est pour rien dans cet ouvrage.

Nous avons dit que le paysage de ce tableau est de Patenier, et le fait est qu'on y retrouve l'âne, le panier, ses accessoires habituels. Mais ce paysage, avec ses rochers en petites falaises, avec ses arbres si remarquablement étudiés d'après nature, s'identifie tout à fait avec les fonds de paysage des œuvres les plus authentiques de Gérard David lui-même. Cette remarque ajouterait encore un degré de vraisemblance à l'hypothèse de M. Weale, qui soupçonne Gérard David d'avoir confié à Patenier l'exécution de ses paysages. Pourquoi ne l'aurait-il pas fait, selon la mode du temps ?

Nous serons encore plus affirmatif à propos de deux tableaux : les *Quatre saintes femmes* et leur pendant, du musée d'Anvers, attribués à Gossaert de Maubeuge. Il suffit de les comparer avec le *Jugement de Cambyse* de Gérard David et avec l'*Adoration des Mages* du musée de Bruxelles, longtemps attribuée à van Eyck, mais rendue aujourd'hui à ce même maître, pour se rendre compte que les pseudo-Gossaert d'Anvers sont aussi de Gérard David.

Une dernière note : M. Bode avait signalé un groupe de tableaux qu'il attribuait à un peintre inconnu, le « Maître de l'*Assomption* », ainsi nommé à cause de ses deux meilleurs ouvrages, les *Assomptions* n°s 534 et 535 du musée de Bruxelles. M. G. de Loo, après avoir mentionné l'hypothèse très vraisemblable faite successivement par MM. Edw. van Even et Friedlænder, d'après laquelle ce groupe d'ouvrages serait d'Albert Bouts, fils de Thierry, a pu prouver, par l'examen de blasons, que cette hypothèse correspond à la réalité. Il signale des tableaux de ce peintre dans plusieurs galeries européennes, surtout à Bruxelles, où on le trouve sous les rubriques suivantes : Thierry Bouts, maître de l'*Assomption*, Patenier, Anonyme. (M. Wauters, à qui l'exposition de Bruxelles a fait faire cette remarque et beaucoup d'autres, prépare, outre une grande étude sur Josse van Cleve, un nouveau catalogue du musée de Bruxelles et une nouvelle édition de son *Histoire de la Peinture flamande*, où seront introduites beaucoup de notions nouvelles.

A la liste des ouvrages d'Albert Bouts nous ajouterons un portrait de prêtre, du musée d'Anvers, catalogué : « Inconnu. École flamande, XVe ou commencement du XVIe siècle. » Le tableau porte le n° 541. Nous continuerons prochainement cette petite énumération.

Deux charmants petits tableaux, envoyés par Mme Stephenson Clarke, de Hayward's Heath, représentant *La Vierge et l'Enfant*. La Vierge est assise sur un banc. Le premier (n° 43) est attribué à Thierry Bouts ; le second, n° 54, est attribué à Hugo van der Goes. Ces deux ouvrages sont de la même main, malgré des différences superficielles. Ils se rapprochent certainement plus de Thierry que de Hugo. Mais une photographie de Braun, d'après une petite *Vierge*, assise sur un banc, qui est au Louvre et que le catalogue attribue à Rogier van der Weyden, prouve que ce troisième tableau est du même auteur que les deux premiers. Les ressemblances sont dans la coiffure, dans le type du visage, dans le type grêle de l'enfant, dans l'arrangement du manteau, etc. Il faudrait beaucoup de temps et des photogravures pour montrer tout cela en détail. Nous avons probablement affaire à un maître encore inconnu qui suit de près Thierry et Rogier. Ce sera, si l'on veut, le « Maître de la *Vierge au banc* ».

A propos du *Christ en croix pleuré par Jean et Marie* (n° 40, à M. Adolphe Thiem, San Remo), je trouve dans mes premières notes ceci : « Avec un rien de charme en plus dans le paysage, ce Bouts serait absolument digne de Rogier van der Weyden par la beauté du dessin, comme par la puissance de l'émotion. » M. Leprieur, de passage à Bruges, nous fait remarquer que les caractères du paysage de ce tableau ne sont pas ceux de Bouts. Il cherche une attribution un peu plus modeste. Après avoir vérifié la justesse absolue de sa remarque, nous avons cherché plus haut. La facture de certains arbres du

pseudo-Bouts se retrouve dans les photographies de Braun d'après plusieurs chefs-d'œuvre de Rogier. Comme confirmation, nous avons trouvé les mêmes caractères dans le paysage du *Christ en croix* de Bruxelles (n° 515) longtemps attribué à Memling, rendu aujourd'hui à Rogier van der Weyden, selon une opinion que nous avons soutenue depuis 1884. Nous voilà forcé d'arriver à cette grosse conclusion, que le Thierry Bouts de M. A. Thiem est un Rogier van der Weyden.

« Il y aurait certainement, à propos des œuvres d'art vues en Belgique, d'autres remarques à faire. Nous aimons mieux nous borner à celles qui sont dès à présent étayées de preuves suffisantes. La vue des tableaux du Louvre, lors de notre retour, nous suggérera sans doute de nouveaux rapprochements. »

Le jour même de mon départ de Bruxelles, M. A.-J. Wauters avait eu l'obligeance de me montrer les photographies de plusieurs portraits de Josse van Clève, identifiés grâce à un portrait-type qu'il avait découvert et qui, sans être signé, portait avec lui un renseignement presque équivalent à une signature. M. Wauters précisera davantage dans un article qu'il préparait et qui a peut-être déjà paru. Tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'il a fait renaître Josse van Clève par un document presque irrécusable, alors que l'école allemande, pour retrouver le vrai nom du « Maître de la *Mort de Marie* » n'avait eu à sa disposition que des rapprochements subtils, discutables à toute force, quoique finalement aussi justes qu'ingénieux.

Rentré à Paris pour quelques jours, nous avons fait certaines remarques en feuilletant une riche collection de photographies. En voici quelques-unes.

Dans le *Christ en croix avec la Vierge, saint Jean et deux saints*, du musée de Berlin (n° 187), qui est de Thierry Bouts, les trois figures principales ressemblent beaucoup à celles de la *Crucifixion*, n° 40 de l'exposition de Bruges, attribuée à Bouts ; mais elles leur sont très inférieures au point de vue du style et du dessin, et cela nous confirme dans l'idée que le n° 40 de Bruges pourrait bien être un Rogier. La question, en tout cas, vaut la peine d'être examinée sérieusement.

Dans la *Crucifixion* de Gérard David, du musée de Berlin (n° 272), les types des Saintes Femmes sont fort analogues à ceux des *Quatre Marie*, du musée d'Anvers, tableau attribué à Gossaert de Maubeuge et qu'il faut rendre à Gérard David, comme nous l'avons dit.

Le *Portrait d'homme* du musée de Berlin (n° 567), attribué à un inconnu, a-t-il été restitué à J. Mostaert, dans le plus récent catalogue ? Cela est probable. En tout cas, c'est un Jean Mostaert.

La *Messe de saint Grégoire*, du musée de Cassel (n° 131), attribuée à tort à l'école de Van Eyck, est une répétition du triptyque représentant le même sujet à l'exposition de Bruges (n° 87, à M. Herriman, de Rome), lequel est attribué à Memling, dont il a seulement subi l'influence.

La *Vierge avec l'Enfant*, du musée de Berlin (n° 557), attribuée à Mostaert, est un Gérard David faible ou plutôt une œuvre du meilleur élève de Gérard David, le « Maître de *Notre-Dame des Sept-Douleurs* ».

Dans le *Christ devant Pilate*, du musée de Berlin (n° 583), attribué à van Orley, la tête du Christ est du même type, très reconnaissable, que celle du *Jésus chez Simon* (n° 560) du musée de Bruxelles, jadis considéré comme un Gossaert, aujourd'hui attribué par M. A.-J. Wauters au « Maître de la *Légende de Marie-Madeleine* ». Ce maître, par parenthèse, n'a aucun rapport avec celui que M. Friedlænder a baptisé du même nom pour grouper certains tableaux de l'exposition de Bruges.

Le *Portrait d'homme* (n° 207) de la Pinacothèque de Munich, attribué à Holbein, est un superbe Josse van Clève. Du même maître, probablement, le *Portrait d'homme* (n° 561) du musée de Berlin, avec sa main un peu en baudruche, attribué à Neufchâtel, mais assez caractéristique de Josse par la pose.

Même affirmation, avec beaucoup plus de certitude, à propos du *Portrait d'homme* (n° 94) et du *Portrait de femme* (n° 95) du musée de Cassel, qui, par l'expression, l'attitude et l'exécution, sont tout à fait de Josse van Clève. Enfin, il est très vraisemblable qu'on doit attribuer à ce même artiste deux tableaux attribués à Holbein : le *Portrait* de Robert Cleseman (n° 31), du Mauritshuis de La Haye, et le *Portrait de deux hommes* (n° 1889) de Dresde.

Encore une fois, ce ne sont là que des indications qu'il s'agit de vérifier sur les originaux. Nous voulons seulement attirer l'attention de ceux qui seraient bien placés pour vérifier. De plus, il est très probable qu'une bonne partie de nos attributions ont été faites, sinon déjà publiées, par les critiques allemands et par M. Wauters.

A propos du musée du Louvre, nous pouvons nous permettre des affirmations plus nettes, ayant eu les originaux sous les yeux.

Et d'abord, quand il sera bien établi que le Maître de la *Mort de Marie* et Josse van Clève sont un seul et même personnage, il faudra transférer du panneau de l'école allemande dans la salle de l'école flamande le tableau de la *Cène* (n° 2738), du Maître de la *Mort de Marie*, ainsi que la *Religieuse offrant son cœur à l'Enfant Jésus tenu par la Vierge* (n° 2738 *bis*).

D'autre part, *La Vierge et l'Enfant* (n° 2736 *bis*), attribuée à l' « école allemande du XVIe siècle », est une répétition du groupe principal d'un triptyque de la galerie Durazzo-Pallavicini, de Gênes. La même *Vierge*, avec de légères variantes, de Mme Mayer van den Bergh, était exposée à Bruxelles, sous le n° 174. Son auteur, encore inconnu, est le « Maître de la *Légende de sainte Madeleine* », de M. Friedlænder (ne pas confondre avec celui de M. Wauters). L'érudit allemand a étudié, en 1900, quelques ouvrages de ce maître secondaire, chez qui nous croyons voir clairement l'influence de Memling.

Parmi les « Inconnus de l'Ecole flamande », nous remarquons un tableau (n° 220) intitulé : *La Mère de Douleur*, bien qu'il ne représente que trois hommes en buste. Par les coiffures, les banderoles, les gestes des mains et la construction des figures, il est évidemment de la même main que la *Deipara Virgo* du début du XVIe siècle, exposée à Bruges, sous le n° 155, et attribuée par M. Georges de Loo au « Maître du Saint-Sang », c'est-à-dire à l'auteur de la *Déposition du Christ* (n° 126), envoyée sous la rubrique Gérard David par la confrérie du Saint-Sang.

Le *Christ mort sur les genoux de la Vierge* (n° 2203), attribué aussi à un inconnu, est un Quintin Massys des plus authentiques, par le beau caractère du Christ, comme par le type du visage de la Vierge, le fond et les accessoires.

Dans la galerie des « Primitifs hollandais », la *Jeune femme lisant*, n° 2641^c, est une œuvre peu importante du maître assez médiocre qu'on a appelé le Maître des Femmes à mi-corps, dont l'exposition de Bruges possédait quatre spécimens (n°s 263 à 266).

Le *Portrait d'homme* barbu, n° 2641^b, attribué à un « inconnu », fait penser de loin à Antonello de Messine ; il pourrait bien, avec son regard de côté et la pose de sa main, être une œuvre de Josse van Clève. La date 1507 nous inquiète un peu, mais, comme on fait varier entre 1480 et 1490 l'époque de la naissance de Josse, tout peut concorder à la rigueur.

Jean Mostaert est sorti de l'ombre ; on ne peut plus faire un pas sans le rencontrer. Outre les quatre ouvrages du musée de Bruxelles, nous avons vu de lui, à l'exposition de Bruges, le *Portrait de jeune homme* (n° 223) et

des *Donateurs et Donatrices* (n° 180), et l'examen des photographies des musées d'Allemagne nous en a fait rencontrer plusieurs autres. Avec des renseignements aussi nombreux, on peut parler presque à coup sûr.

Le *Portrait d'homme* n° 2641, non encore catalogué, est probablement entré au Louvre comme un J. Mostaert, et, bien qu'il soit inférieur comme valeur d'art à celui du musée de Bruxelles, il mérite absolument son attribution. Mais, chose curieuse et imprévue, la même petite salle du Louvre renferme deux autres ouvrages de Jean Mostaert ! Il s'agit de deux tableaux catalogués sous le nom d'Aertgen van Leyden : une *Montée au Calvaire* (n° 2299) et un *Sacrifice d'Abraham* (n° 2300). Ce qui a empêché de reconnaître leur véritable auteur, c'est qu'ils sont composés de beaucoup de petites figures. Mais, si on les compare attentivement avec les groupes de figurines situés à l'arrière-plan des portraits de Paris et de Bruxelles, les ressemblances apparaissent nombreuses et précises, dans les figures, dans les animaux, dans le paysage, dans la facture des arbres, etc.

Nous n'avons cité ici, parfois avec des réserves, que les rapprochements qui nous ont frappé au premier coup d'œil. Pour les légitimer, il faudrait sans doute des photogravures ou des phototypies, plus éloquentes que tous les discours. Nous avons fait encore d'autres remarques, mais elles nous paraissent moins évidentes et demandent, en tout cas, à être sérieusement vérifiées. Il vaut mieux, pour le moment, rester sur ce qui est à peu près définitif.

Nous empruntons à un journal belge l'information suivante :

Les Primitifs français. — Le succès de l'exposition des Primitifs flamands de Bruges fait naître, en France, une « concurrence ». La voilà bien, la contrefaçon belge !

M. Bouchot, conservateur du Musée des estampes de Paris, projette d'organiser, — annonce l' « Art Moderne », — une exposition des primitifs français. Il se propose de démontrer que les primitifs allemands et flamands, les Van Eyck, par exemple, ont été devancés de très loin par les peintres primitifs des écoles de Bourgogne et d'Avignon.

Ces deux écoles, qui possédaient de véritables maîtres au XIIIe siècle, c'est-à-dire sous le règne de Philippe-Auguste, sont de beaucoup antérieurs à l'école de Fontainebleau, à laquelle on reproche l'imitation des Italiens et des Flamands. Les peintres et graveurs de Fontainebleau n'auraient donc pas « copié » les primitifs étrangers, mais les Bourguignons et les Avignonnais.

A l'appui de sa thèse, M. Bouchot présentera, dans la future exposition, des bois et des ivoires sculptés, des métaux admirablement gravés, appartenant aux écoles primitives françaises des règnes de Philippe-Auguste et de saint Louis.

Si l'idée d'organiser une exposition de peintres français antérieurs à la Renaissance se réalise, il y aurait lieu de s'en réjouir à tous les points de vue, mais surtout au point de vue de l'histoire de l'Art en France.

Il est certain que, antérieurement à ce que l'on nomme l'école de Fontainebleau, il a existé dans le Nord comme dans le Midi de la France des Maîtres restés entièrement inconnus, dont il importe de réunir les œuvres, en attendant que l'on recueille tous les documents nécessaires pour les identifier.

L'exposition de Bruges avait réuni plusieurs de ces panneaux de la fin du XVe siècle et justement attribués à des peintres du Nord de la France, et tout le monde était d'accord pour leur reconnaître un mérite supérieur.

Nécrologie.

Eugène Müntz.

En écrivant pour notre Revue la très intéressante notice biographique qu'on va lire, M. Enlart nous a rendu un service dont, tout d'abord, je tiens à lui exprimer ma gratitude.

Personne mieux que M. Enlart n'était désigné pour rendre à l'éminent collaborateur que nous venons de perdre l'hommage dû à sa mémoire, et la reconnaissance que ne cessera de nous inspirer le concours qu'Eugène Müntz, si chargé de travaux multiples et importants, a bien voulu donner à notre œuvre. M. Enlart fait l'énumération des articles et communications parus dans la *Revue de l'Art chrétien*, pour laquelle la collaboration d'Eugène Müntz était un honneur.

Lorsque Müntz était dans la pleine activité de ce labeur qui fut comme la caractéristique de sa vie, je n'ai jamais pensé à la part qu'il a bien voulu nous donner de son travail, sans une gratitude d'autant plus émue que nous n'avons pas toujours été d'accord avec lui sur les principes de l'*Art chrétien*, ni dans son admiration, selon moi excessive, de l'Art de la Renaissance. Comme le dit très bien M. Enlart : « La Renaissance représentait pour lui l'apogée de l'esprit humain et Raphaël le point culminant de l'Art. »

J'ai très sincèrement apprécié et loué le beau livre d'Eugène Müntz sur Raphaël (1), et l'auteur voulut bien m'écrire, à cette époque, une lettre charmante que j'ai gardée comme un aimable et précieux souvenir. Dans l'examen de ce livre, que je considère comme le plus littéraire qui soit sorti de la plume de l'auteur, j'avais cependant formulé des réserves en écrivant alors ce que je pense encore aujourd'hui : « Admirateur sincère

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1887, pp. 409 et ss.

des manifestations de l'art à l'époque où la foi était par excellence le ressort des esprits et l'Église la souveraine institutrice des âmes, nous ne pouvons accepter qu'avec des réserves formelles les admirations trop exclusives pour la Renaissance, et pour les hommes, — si éclatant que soit d'ailleurs leur génie — qui se sont faits les promoteurs, les apôtres de cette révolution.»

Lorsque parut, en 1889, le premier volume de l'*Histoire de l'art de la Renaissance* de Müntz, j'y trouvai, non sans regret, plus accentuée encore, l'expression qui, cette fois, me paraissait excessive, de l'admiration, pour une évolution de l'art en Italie qui préparait une décadence rapide et inévitable, en s'éloignant de l'expression spiritualiste de l'art du XIVe et de la première moitié du XVe siècle. Dans son admiration plus marquée encore que dans son *Raphaël*, dans l'exaltation du culte de la forme, de l'imitation de l'antique et de la nature, — parfois jusqu'à la méconnaissance de l'histoire, — Müntz me parut aller trop loin. J'accentuai naturellement de mon côté, tout en examinant soigneusement ce livre important, les réserves et même les critiques formulées à propos de la *Vie de Raphaël*. Mes convictions et celles de la direction de cette Revue ne me permettaient pas d'agir autrement.

J'en écrivis à Müntz, et j'eus la joie de voir, dans sa réponse, qu'il comprenait mon attitude et respectait la liberté de mes critiques et la sincérité de mes convictions. La continuation de sa collaboration à la *Revue* me prouva mieux encore à quel point il savait respecter des opinions qui n'étaient pas les siennes.

Maintenant que la tombe s'est fermée sur le savant, sur l'écrivain laborieux qui a répandu tant de clartés dans le domaine historique de l'art, et que la mort lui a imposé le repos qu'il s'est refusé pendant sa vie, je ne puis que m'associer à tous ceux qui regrettent cette mort prématurée; je tiens à me joindre aux sentiments exprimés avec une simplicité si éloquente par M. Enlart, notre éminent collaborateur.

Jules HELBIG.

LA *Revue de l'Art chrétien* a perdu, le 30 octobre 1902, un de ses collaborateurs les plus éminents, M. Eugène Müntz, membre de l'Institut.

M. Müntz était un français d'Alsace : né en 1845 à Soultz-sous-forêts, il était fils d'un notaire de Strasbourg; il avait deux frères, et tous trois firent de brillantes études en des genres très différents : l'un est ingénieur, l'autre chimiste et membre aujourd'hui de l'Académie des sciences; quant à Eugène Müntz, il couronna les siennes, en 1873, en obtenant le titre de membre de l'École de Rome. Depuis 1869, il s'était fait connaître par divers travaux, parmi lesquels il faut signaler, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, des études sur Holbein (1869) et sur les monuments détruits de Strasbourg (1872).

Il devait rester à Rome jusqu'en 1876. C'est là que se révéla sa vocation d'historien de la Renaissance italienne et des arts à la cour des Papes et, lorsque le libéralisme éclairé de Léon XIII eut ouvert aux travailleurs les archives du Vatican, il voulut être un des premiers à profiter de cet immense bienfait : l'Institut le chargea, en 1880, d'une mission en Italie, d'où il rapporta une nouvelle moisson de documents inédits.

En 1876, il était entré à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts ; en 1878, il en était devenu conservateur, et jusqu'à sa mort il apporta dans ces fonctions un zèle qui eût pu être mieux reconnu et ne sera jamais assez loué : par ses soins, l'importance des collections a triplé dans ces vingt-quatre années. De 1885 à 1893 il avait encore, comme suppléant de Taine, professé à l'École, le cours d'esthétique et d'histoire de l'art. De 1889 à 1902, il donna à l'École des sciences sociales un cours sur le rôle social de l'art et ses leçons furent très suivies.

En 1885, il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur ; depuis 1878, il était membre résidant de la Société nationale des Antiquaires, et depuis 1893 membre de l'Institut ; il était aussi membre du Comité des travaux historiques et associé ou correspondant des Académies royales de Bruxelles, Munich, Florence, Lucques, Milan, Urbin, de l'Académie de Saint-Luc de Rome, de l'Académie pontificale d'archéologie, de la Députation *di Storia patria* de Florence et de Toscane, de l'Institut de correspondance archéologique et de l'Institut royal des architectes britanniques.

Lorsque l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres rendit, en l'accueillant, un juste hommage à ses travaux, la lutte fut vive entre lui et le regretté Courajod, et cette lutte passionna l'opinion, car il eût été difficile de trouver deux candidats plus méritants et en même temps plus dissemblables, l'un, panégyriste officiel du classicisme et de la suprématie de la Renaissance italienne ; l'autre, prédicateur enthousiaste et fougueux de la réhabilitation et de la supériorité de l'art français ; le premier aussi poli, réservé, courtois et circonspect que l'autre était chercheur de querelles et coutumier d'exagérations. Courajod inquiéta par ses intempérances d'opinions et de langage une compagnie qui considère à bon droit la sérénité comme un des attributs les plus enviables de la science ; elle préféra Müntz, pendant que Courajod brûlait ses vaisseaux.

Un des traits qui honorent le plus le caractère de M. Müntz est qu'il n'était pas de ceux qui considèrent les honneurs comme une dispense de travailler davantage : ils n'étaient pour lui qu'un stimulant et jamais son activité au travail ne s'est ralentie.

L'œuvre de sa vie a été de réunir une immense quantité de documents sur l'histoire des arts depuis les origines chrétiennes jusqu'au XVIIe siècle, et principalement sur l'histoire des artistes des XIVe et XVe siècles en Italie et à Avignon.

La Renaissance représentait pour lui l'apogée de l'esprit humain et Raphaël le point culminant de l'art, mais rien de ce qui est beau ou curieux ne le laissait indifférent : il s'était initié à l'Antiquité pour pénétrer les origines de la Renaissance ; ami du commandeur de Rossi et compagnon d'études à Rome de Monseigneur Duchesne, il avait étudié avec eux les Catacombes ; quant au moyen âge, il le considérait comme la préparation de la Renaissance et l'étudiait avec soin pour y noter tout ce qui se rapportait à cet objet ; très épris des splendeurs de la cour des papes des XIVe, XVe et XVIe siècles, il leur a consacré des volumes qui sont des trésors de renseignements précieux. Après avoir salué dans Pétrarque le père de la Renaissance et dans Simone Memmi le premier des grands artistes italiens faisant école en France, après avoir suivi, non seulement dans tout le Midi de la France, mais jusqu'en Bohême, les architectes français et les peintres italiens de la cour d'Avignon, il retournait à Rome avec la papauté pour célébrer Raphaël et Léonard de Vinci, puis il revenait en France quand ses héros, les maîtres italiens, y entraient en conquérants ; il suivait leurs conquêtes au XVIe siècle dans toute l'Europe et la persistance de leur style, jusque dans les tapisseries du XVIIe siècle. Dans l'histoire des Arts mineurs, il s'était également attaché d'une façon spéciale aux mosaïques.

Si l'on fait abstraction des questions de goût et de préférences qui sont affaire de tempérament et d'éducation et n'ont pas une objectivité qui permette de les discuter, ceux-là mêmes qui sentent autrement que lui reconnaîtront qu'Eugène Müntz voyait juste dans les faits de l'histoire de l'art. Il avait pris pour cela le meilleur système, qui est d'aller aux sources et de recueillir patiemment les témoignages authentiques avant de hasarder des conclusions. Les siennes sont empreintes de prudence, et, très respectueux des opinions consacrées, il aimait mieux les suivre lorsqu'elles étaient éprouvées que de les devancer. Cependant il a fait de réelles découvertes et apporté des renseignements importants et inédits à l'histoire de l'art, notamment en révélant toute l'histoire de la construction du palais d'Avignon, en faisant sortir de l'ombre d'innombrables noms d'artistes, en établissant pour le Midi de la France et la Bohême une observation qui peut être vérifiée et étendue en Italie et en Chypre, c'est qu'au XIVe siècle, des maîtres d'œuvres français ont continuellement collaboré avec des peintres italiens ; en établissant la liste et la date des travaux de Francesco Laurana en France ; en établissant, enfin, à l'encontre des opinions un peu paradoxales du regretté Palustre, un fait que les observations du baron de Geymüller et de M. Dimier achèvent en ce moment d'établir : l'origine nettement et purement italienne de la Renaissance française.

Nul ami éclairé des gloires artistiques de la France ne se plaindra qu'il lui ait repris une part du XVIe siècle pour lui rendre toute l'architecture du quatorzième ; la part de chaque grand peuple est assez belle dans l'histoire de l'art pour que les préventions d'un faux patriotisme ne dénaturent pas les faits.

M. Müntz avait l'âme trop généreuse, l'esprit trop droit pour donner dans ce travers : au début de sa carrière d'érudit, il eut des préventions qu'il perdit plus tard, comme l'a très justement observé M. André Michel. C'est qu'il avait chaque jour appris davantage et que chaque notion acquise par un esprit juste et loyal le rapproche de la vérité. La liste complète des œuvres de M. Müntz formerait un volume : elle sera publiée, mais on ne saurait se dispenser de rappeler ici les principales :

Sur le moyen âge, on lui doit : *Mosaïques chrétiennes de l'Italie* (*Mém. de l'Éc. de R.*, 1874 à 1878). (*Revue archéol.* 1875 à 1891). *La mosaïque chrétienne durant les premiers siècles* (*Mém. des Antiquaires*, 1891). *Étude sur l'hist. de la peinture et de l'iconographie chrétiennes. The lost mosaïcs of Ravenna* (*American Journal of Archaeology*, 1885-1886). *Recherches sur l'origine des Entrelacs* (*Revue critique*, 1876-1878). *Simone Martini à Avignon* (*Mém. des Antiquaires*, 1884). *Peintres d'Avignon sous Clément VI* (*Bull. monumental*, 1884). *Fresques inédites d'Avignon et Villeneuve* (*Gazette archéol.*, 1885 à 1888). *Le palais des papes* (*France artistique*, 1892). *Le palais de Sorgues* (*Mém. des Antiquaires*, 1885). *L'antipape Clément VII et le pape Urbain V* (*Revue archéol.*, 1888 à 1890). *La légende de Charlemagne* (*Romania*, 1885). *La légende de Trajan* (*Revue des traditions populaires*, 1892). *Sources de l'hist. des arts dans la ville d'Avignon pendant le XIVe siècle* (*Bull. arch.* 1887). *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge* (1887). *Les papes d'Avignon et les monuments du Midi de la France* (*Magasin pittoresque*, 1893). *Les artistes français du XIVe siècle et la propagande du style*

gothique en Italie (*Ami des Monuments*, 1889). *Architectes d'Avignon au XIVe siècle* (*Bull. des Antiquaires et chron. des arts*, 1890). *Le Mausolée du cardinal de Lagrange* (*Ami des monuments*, 1890). *Guillaume de Marcillat et la peinture sur verre en Italie* (*Rev. des arts décoratifs*, 1890-91). *Lavori d'arte fatti eseguire a Roma dai Papi d'Avignone* (*Archivio storico dell'arte*, 1891). *Étude sur l'hist. des arts à Rome pendant le moyen âge* (*Mél. de l'Éc. de R.*, 1881). *Plan inédit de Rome à la fin du XIVe siècle* (*Gaz. archéol.*, 1885). *Les tombeaux des papes en France* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1898). *La tiare pontificale* (*Mém. de l'Académie des Inscr.*, 1898).

Sur les origines de la Renaissance, il écrivit dans la *Revue archéologique : Les monuments antiques de Rome au XVe siècle* (1876 et 1885). *Les collections de Paul III* (1878), *de Laurent le Magnifique*, et d'autres collections italiennes d'antiquités (1879). Sur celle des *Médicis* (1889) et le *Musée de l'Acad. des Inscriptions* (1896), *Le Musée du Capitole* et autres *collections romaines aux XVe et XVIe s.* Dans les publications de l'École de Rome, *Jacques Grimaldi* (1880); *Raphaël critique d'art et archéologue; Les antiquités de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècle* (1886); *Les anciennes basiliques de Rome au XVe et au XVIe siècle* (1878); *La colonne Théodosienne de Constantinople* (*Rev. des Études grecques*, 1888).

Pour la Renaissance, enfin, il faut citer : *La Renaissance à la Cour des papes* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1877, 1878, 1880).

Les arts à la Cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle (*Bibl. des Éc. franç. d'Athènes et de Rome*, 1878, 1879, 1882, et *Mél. de l'Éc. de R.* 1884, 1885, 1889, 1898).

Les Précurseurs de la Renaissance (1882). *L'orfévrerie romaine de la Renaissance et Caradosso* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1889); *le Missel de Mathias Corvin* (*Gazette arch.* 1883).

Jacopo Bellini (*Gaz. des B.-A.*, 1892); *Donatello* (1885). *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII* (1885). *Les origines du réalisme* (*Rev. des Deux Mondes*, 1886).

Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps (1881, 2e édition, abrégée, 1886), qui restera le plus définitif et le mieux composé de ses ouvrages.

Mantegna et Piero della Francesca (*Archivio storico dell'arte*, 1889).

Histoire de l'art pendant la Renaissance (3 vol. 1889 à 1895). *La première Renaissance à Naples* (*Chron. des arts*, 1887, 1888).

La Propagande de la Renaissance en Orient (*Gaz. des B.-A.*, 1893 et 1894).

L'arte italiana nel Quattrocento (1895).

Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIVe au XVIe siècle (*Mél. Piot.*, 1894, et *Rev. de l'art anc. et mod.*, 1899). *Vittore* (*Pisanello, Rev. de l'art anc. et mod.*, 1897, 1899), *Botticelli* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1898 et *Journal des Débats*, 1897). *Laurana* (*Mél. Piot.*, 1897 et *Chron. des arts*, 1899). *Léonard de Vinci* (1899). *Pétrarque*, 1901, et nombre d'importants articles de la *Grande Encyclopédie*, tels que les notices sur *Albert Dürer* et *Holbein*.

Sur les tapisseries : *Documents sur la fabrication des Gobelins* (*Rev. des Soc. savantes des départements*, 1874).

La tapisserie à Rome au XVe siècle (*Gaz. des Beaux-Arts, t. XIV*).

Hist. générale de la tapisserie en Italie, Allemagne, Angleterre, Espagne, Danemark, Hongrie, Pologne, Russie et Turquie, 1878-1884, partie de l'hist. de la tapisserie de MM. Guiffrey et Pinchart.

Collection de tapisseries de M. Spitzer (*Gaz. des Beaux-Arts, t. XXIII*).

Fabriques de tapisserie de Nancy (*Chron. des arts*, 1883 et *Mém. de la Soc. d'archéol. lorraine*, 1883).

Notes sur l'hist. de la tapisserie (*Chron. des arts*, 1884, 1888, 1892, 1896).

La Tapisserie en Angleterre (*Gaz. des Beaux-arts, t. XXX*).

La Tapisserie (coll. de l'Enseignement des B.-A., nouv. éd., 1884).

Les Tapisseries de Raphaël (1897).

Rapport sur la manufacture des Gobelins (1890).

Sur la numismatique, il a publié :

L'atelier monétaire de Werth (*Rev. arch.* 1873).

L'atelier monétaire de Rome, depuis Innocent VIII jusqu'à Paul III (*Rev. de Numismatique*, 1884).

Il faut citer, enfin, des ouvrages plus généraux : *Florence et la Toscane* (1897), *des voyages en Allemagne* (*Tour du Monde*, 1897), et *A travers la Souabe* (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1899).

Les Saints Évangiles (1899).

Musée du Louvre. Les maîtres de la peinture (*t. II*, 1900).

Il avait donné à la *Revue de l'Art chrétien*, en 1888 : *Fresques inédites du XIVe siècle à la Chartreuse de Villeneuve (Gard)* : en 1889 et 1890 : *Les épées d'honneur distribuées par les Papes durant les XIVe, XVe et XVIe siècles;* en 1891 : *Les arts à la Cour des papes du XIVe siècle. Les fondations de Grégoire XI à Avignon et dans le Comtat Venaissin ;* en 1892 : *Innocent VI ;* en 1893 : *Les artistes byzantins dans l'Europe latine du Ve au XVe siècle ;* en 1895 : *Rogier Van der Weyden à Milan et à Florence;* en 1896 : *Les tombeaux des papes en Allemagne et en France ;* en 1898 : *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, ses fresques et ses mosaïques ;* en 1900 : *Une broderie inédite exécutée pour le pape Jean VII.*

Lorsque la mort est venue mettre fin à ce prodigieux labeur, Eugène Müntz avait encore dans ses notes la matière de trente ouvrages peut-être; déjà il avait donné le bon à tirer du *Musée d'Art*, encyclopédie de l'histoire de l'art rédigée sous sa direction et en grande partie par lui-même; il avait mis sous presse un volume consacré à la Renaissance en Allemagne et il en préparait un autre sur la France ; il avait réuni les matériaux d'un répertoire des artistes de la cour d'Avignon et ceux d'un gros volume qu'il voulait consacrer à cette ville et à ses monuments.

Quelque énorme que fût la tâche qu'il s'était proposée, M. Müntz pouvait être en droit d'espérer l'accomplir ; il avait 57 ans et ne passait pas un jour sans avancer l'œuvre entreprise ; mais il avait trop présumé de ses forces en voulant mener la vie de trois hommes. Éminemment sociable, très attaché à ses amis et prenant non moins à cœur ses fonctions de conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École des Beaux-Arts, il menait de front le travail assidu, l'administration et la vie mondaine : chaque matin, tôt levé, il se consacrait à ses ouvrages personnels ; tous les après-midi, on le trouvait à la bibliothèque, et chaque soir on se pressait autour de lui dans un salon. Depuis deux ans déjà la nature avait commencé à se révolter ; ses forces le trahissaient, mais il ne se résignait à sacrifier ni l'étude, ni ses fonctions, ni ses relations, quelque pressantes que fussent les injonctions du médecin.

En 1901, malgré la rigueur de l'hiver, il se rendit à une invitation de l'Université de Genève et vint y professer, on pourrait dire, y prêcher pour une idée qui lui tenait au cœur : protestant, il avait été élevé dans un culte austère parfois jusqu'à la froideur, mais, historien des splendeurs de la Cour des papes, il avait été séduit par les magnificences de l'art catholique et avait compris que l'art élève l'âme et qu'il n'est pas de plus bel hommage à rendre à Dieu que d'orner avec goût les lieux de prière. C'est ce qu'il enseignait à Paris à la faculté de théologie protestante, et c'est la thèse qu'il soutint brillamment et non sans succès devant les austères successeurs de Calvin : tous applaudirent et quelques-uns furent convaincus. Aux églises catholiques il n'avait pas à démontrer la même vérité, mais il eût voulu y voir régner plus de goût, un meilleur choix dans les ornements du culte, et il ne se montrait pas moins zélé à la Société de l'*Art Sacré*.

Enfin, il consuma une partie de ses dernières forces au Congrès de l'Art public durant l'exposition de 1900. Pour lui, l'histoire des arts n'était pas lettre morte et curiosité pure ; il entendait en tirer des enseignements et des modèles, et nul ne fut plus ardent à propager le goût de l'art dans notre société moderne. C'était la conclusion du cours qu'il professa de 1889 à 1902 à l'École des sciences sociales sur le rôle social de l'art.

Élu vice-président de l'Académie des Inscriptions, en 1902, M. Müntz se prodigua là comme ailleurs. Chaque jour, il ajoutait quelque chose à son programme de travaux et se hâtait fébrilement, comme s'il avait eu un pressentiment de sa fin prochaine.

Un jour de septembre, la somme de fatigue se trouva trop forte et une attaque de maladie de cœur faillit l'enlever brusquement ; il ne se releva que pour languir. Ce qui lui restait de force fut encore consacré à l'étude ; je l'ai revu pour la dernière fois l'avant-veille de sa mort, assis à son bureau devant un livre et, comme je le suppliais de ne pas se fatiguer : « Croyez-vous, me dit-il, qu'on retrouve le temps perdu ? » Je n'insistai pas. Deux jours plus tard, à neuf heures du matin, il avait déjà corrigé les épreuves d'un article, à neuf heures et demie, il mourait.

Eugène Müntz était un homme bon et loyal, profondément affiné et sensible, mais énigmatique parfois, car il ne se livrait point ; timide par nature, réservé par principe, il voulait être deviné. Disciple de Taine, il savait, du reste, que l'homme ne vaut que par les idées et les œuvres dont il est le serviteur, et que ce qui nous est commun avec la foule, voire avec les bêtes, ne mérite pas qu'on en parle ; il a sacrifié et abrégé volontairement sa vie pour son œuvre ; cette vie, il la cachait, il doit donc nous suffire de dire qu'elle était un modèle de dignité. Fidèle à ses convictions, il n'a voulu nul discours sur sa tombe, mais il s'est fait une oraison funèbre toute en pièces justificatives; sa dernière volonté a été que ses nombreux manuscrits inédits et le trésor de ses notes soient donnés à la Bibliothèque nationale et mis à l'entière disposition du public; en dépit d'une mort cruelle et prématurée, Eugène Müntz vivra dans le cœur de ceux qui l'ont connu et dans la mémoire de tous ceux qui s'intéresseront à l'histoire des arts, et pas une ligne de son immense labeur ne sera perdue; puisse son exemple ne pas l'être davantage !

C. ENLART.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.

Croix d'Anjou. — Vraie Croix de l'Abbaye de La Boissière. (Demi-grandeur.)

A. Agneau correspondant sur l'autre face au Saint-Esprit. (Grandeur d'exécution.)
B. Un des fleurons en or, garni de perles et de pierreries. (Grandeur d'exécution.)

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

46me Année. — 4e Série.

Tome XIV (LIe de la collection).

2me livraison. — Mars 1903.

Croix d'Anjou. — Vraie Croix de l'abbaye de la Boissière.

LUSIEURS fois déjà, j'ai entretenu les lecteurs de la *Revue* de la *Croix d'Anjou* (1); en voici aujourd'hui une reproduction fidèle, demi-grandeur.

La croix de l'abbaye de la Boissière est, d'après M. Rohault de Fleury, la troisième de France et la douzième du monde, comme importance et volume du bois sacré, arrosé du sang de Notre-Seigneur Jésus-Christ. La tige a 0m,29 de long sur 0m,02 de large et 0m,013 d'épaisseur ; la première traverse mesure 0m,092 et la seconde 0m,078.

Je résume brièvement ici son histoire, en me servant de l'excellente notice de M. l'abbé Barrau.

Jean d'Alluye, d'une ancienne famille établie depuis longtemps sur les confins de l'Anjou et de la Touraine, entre en scène en 1209. C'était un des seigneurs bannerets de Philippe-Auguste et un des compagnons de Thibaut le Tricheur, comte de Blois, de Chartres et de Tours. Il se distingua en Terre Sainte par sa bravoure et sa piété. Jean d'Alluye protégea contre les Sarrasins l'île de Crète et la conserva aux chrétiens. En récompense de ses brillants exploits et de sa piété, il obtint différentes reliques et une portion notable du bois de la Vraie-Croix, dont la charte suivante nous fait connaître l'origine :

(Traduction ancienne.)

« Aux vénérables pères et frères en Jésus-« Christ, les archevêques, évêques, abbés, prieurs « et autres prélats des églises qui verront ces pré-« sentes, Thomas, par la grâce de Dieu, évêque « d'Hierapétra et d'Arcadie, salut en Celui qui est « le vrai salut.

« Nous voulons qu'un chacun de vous ait la « connaissance que, comme noble homme, Jean « d'Alluye, seigneur de Châteaux et de Saint-« Christophe, s'en retournait des pays d'Outre-« Mer ; considérant de plus près sa bonté et sa « dévotion, il nous a semblé bon lui faire présent « d'une certaine pièce du salutaire bois de la Croix « vivifiante, que Gervais, d'heureuse mémoire, « patriarche de Constantinople, nous avait autre-« fois donnée, laquelle, comme bien nous savons, « Emmanuel de bonne mémoire, empereur de « Constantinople, portait quand il allait au com-« bat contre les ennemis de la Croix. Nous lui « avons aussi donné les sanctuaires (reliquaires) « et reliques, savoir est : des vêtements de la très « bienheureuse Vierge Marie, des reliques des « bienheureux Apôtres, martyrs, confesseurs qui

1. Année 1896, p. 222. — Année 1902, p. 306

« ont été consacrés (reconnus authentiques) par « Gervais, patriarche susdit. Partant, nous sup- « plions plus instamment vos paternités, vos fra- « ternités, vos dominations que, recevant avec dé- « votion et révérence les susdits sanctuaires et « reliques vous daigniez que, par la miséricorde « de Dieu, nous soyons fait participant de vos « oraisons. Donné en l'île de Crête, en la cité de « Candie, le jour de la fête des saints Hippolyte « et de ses compagnons, l'an de Notre Seigneur « mil deux cent quarante et un. »

L'original même, signé de Thomas et muni de son sceau, est conservé avec plusieurs autres chartes aux Incurables de Baugé.

Jean d'Alluye, de retour en France, céda aux religieux de l'abbaye de la Boissière sa précieuse relique de la Vraie-Croix pour une somme de cinq cent cinquante livres, comme en témoigne l'acte suivant, écrit sur parchemin en latin et dont voici la traduction : « A tous ceux qui les « présentes verront ou entendront, Jean d'Alluye, « chevalier, seigneur de Châteaux et de Saint- « Christophe, salut dans le Seigneur. Vous sau- « rez que les religieux, abbé et couvent de la « Boissière m'ont satisfait de cinq cent cinquante « livres tournois, qu'ils m'ont données pour un « reliquaire que je leur ai cédé, consistant dans « une portion de la Croix vivifiante que j'ai ap- « portée du pays d'au-delà des mers.

« En foi de quoi, j'ai apposé mon sceau aux « présentes.

« Donné l'an du Seigneur, mil deux cent qua- « rante quatre, au mois de mai. »

Le pieux chevalier donna en même temps soixante sols tournois, à percevoir chaque année sur les foires de Saint-Christophe, pour l'entretien des trois lampes qui devaient être allumées jour et nuit (ad ministrandum in perpetuum *die ac nocte* luminare trium lampadarum) devant la Vraie-Croix. La précieuse relique, placée dans la *sainte Chapelle*, bâtie à quelques pas de l'abbaye et dont j'ai donné la description et les plans dans une précédente livraison, fut l'objet constant de la dévotion des fidèles du Baugeois et des provinces environnantes. Elle y resta jusqu'au pillage de l'abbaye du Loroux par les *Tard-venus* unis aux Anglais qui s'y établirent. Les religieux de la Boissière, craignant le sort de leurs frères et voisins du Loroux, transportèrent à Angers leur précieuse Vraie-Croix et la confièrent d'abord aux Frères-Prêcheurs. Un peu plus tard, le 12 juillet 1359, Louis I, duc d'Anjou, la fit mettre dans la chapelle de son château, afin qu'elle fût plus en sûreté et placée plus honorablement. A cette époque, l'insigne relique n'était pas garnie d'or et de pierreries, comme nous la voyons aujourd'hui.

Voici ce que Grandet écrit au XVIIe siècle à ce sujet (1) :

« On prétend qu'un de nos comtes d'Anjou « l'a fait enrichir comme elle est, de pierres pré- « cieuses et de diamants (?) et orner de deux « crucifix d'or pur, qui sont appliqués dessus « et dessous le bois de la Vraie-Croix, qui est « d'un bois noir rougeâtre et à deux croisons « en forme de croix de Lorraine. On la baise « tout à nud et on la met, quand on l'expose, sur « un piédestal de vermeil.

« La tradition de l'abbaye de la Boissière porte « que ce comte d'Anjou, pour le récompenser de « ce précieux reliquaire, obtint des religieux « deux morceaux de bois de cette Vraie-Croix, « qui en furent coupés, quand il la fallut traiter « pour la mettre en l'état qu'elle est et qu'il en « fit présent aux chanoines de Saint-Laud, mais « il n'y a aucun titre en l'abbaye ni au chapitre « de Saint-Laud... »

J'admets la première phrase, sauf les expressions *diamants* (il n'y en a pas, mais de fort belles perles de la grosseur d'un pois) et *croix de Lorraine* (il n'était pas question de cette dénomination avant la fin du XVe siècle).

Je repousse absolument l'exactitude de la seconde. Ce n'est point un comte d'Anjou, c'est le roi Charles V, qui le 15 octobre 1364 fit « bailler 500 livres pour convertir en messes à « dire perpétuellement en l'abbaye de la Bois- « sière, pour une certaine enseigne que nous « avons prise, écrit-il, pour *une partie de la sainte* « *Vraie-Croix*, estant en icelle abbaye... (2). » Mais tout en faisant au texte de Grandet cette modification, j'accepte le reste. Ainsi au moment,

1. Bibliothèque d'Angers. Ms. n°. 621. L'abbaye de la Boissière, p. 60vo.

2. Manuscrit français, n° 20,000, p. 74. — Bibliothèque royale, collection Gaignières. — Citation empruntée à la *Notice historique sur la Vraie-Croix de Baugé*, par l'abbé Barrau, 1874, p. 59.

où la relique fut « *ornée de certain or, argent et pierres précieuses* », comme l'écrit en 1399 le duc Louis II (1), on en enleva deux morceaux, qui furent donnés non pas au chapitre de Saint-Laud, mais au roi Charles V, frère de Louis I. La décoration de la relique est postérieure à l'année 1364.

Cette mutilation de la relique en faveur du roi eut peut-être pour résultat de diminuer les deux extrémités de la traverse supérieure (2), pour le cas où celle-ci aurait été de même longueur que la traverse inférieure, point impossible à éclaircir aujourd'hui (3) : en tout cas, elle fixe sur la *date de l'exécution* des *fleurons d'or*, ornés de grosses perles, de saphirs et de rubis, sur celle *des crucifix, de l'agneau et du Saint-Esprit*, placés au-dessus et enfin du *piédestal* de vermeil.

Ce n'est pas assurément par pure fantaisie que l'orfèvre a représenté une colombe sur une des faces de la croix : c'est évidemment en souvenir de l'*Ordre du Saint-Esprit au droit désir* ou du *Nœud*, institué par Louis I, duc d'Anjou, roi de Naples et de Sicile, en 1352, et dont les statuts ont été publiés en chromolithographie par M. de Viel-Castel, en 1853 (4).

Pour moi, à Louis I, qui avait une si grande dévotion à cette sainte relique, en l'honneur de laquelle il « *commença et prit l'Ordre de la Croix* (1), » appartient l'exécution, en 1364, du piédestal de vermeil, des crucifix et des beaux fleurons d'or, dont je donne ici la reproduction. On remarquera la manière dont les perles sont traversées par une tige rivée aux extrémités de deux branches courbées qui aboutissent à la douille de chaque fleuron.

Le piédestal, bien que très élégant, est d'une grande sobriété (2) : c'est un simple accessoire pour faciliter l'exposition de la relique ; en revanche, l'Agneau et la Colombe, les plaques ornées d'un quadrilobe gravé, sur lesquelles ils sont placés, les deux crucifix, la sertissure des perles et des pierreries, tout cela est traité par un orfèvre de premier mérite et provoque l'admiration des visiteurs.

Inutile d'allonger cette note : la chromolithographie vaut mieux que de minutieuses descriptions. Je ne puis toutefois terminer sans inviter les lecteurs de la *Revue* à me communiquer ce qu'ils pourraient découvrir sur l'*Ordre de la Croix*, fondé par Louis I, et dont j'aimerais tant à retrouver les *statuts*. Qui sait s'ils ne sont pas enfouis dans quelque bibliothèque et s'ils n'ont pas été autrefois enluminés avec luxe comme ceux de l'*Ordre du Saint-Esprit au droit désir*, ou encore comme le *Registre de la Confrérie de sainte Marthe*, établie en 1400 par la reine Marguerite (3).

L. DE FARCY.

1. *Notice historique sur la Vraie-Croix de Baugé*, par l'abbé Barrau, 1874, p. 66.

2. Tantôt la croix est représentée sur la tapisserie de l'Apocalypse avec traverses d'égale longueur, tantôt elles présentent une certaine différence.

3. M. l'abbé Barrau nous apprend dans sa *Notice* (pp. 14 et 16) que deux entailles furent faites au bas de la tige, l'une en 1790, l'autre au commencement du XIXe siècle et qu'en 1803, Melle de la Girouardière, fondatrice des Incurables de Baugé, qui avait sauvé la relique à la Révolution, fit enlever, en présence et du consentement de l'évêque, une des garnitures d'or de l'un des bras de la traverse supérieure et scia un petit morceau, qui fut divisé ensuite en un grand nombre de parcelles, distribuées aux églises des environs. Voilà ce qui explique la différence de longueur des deux parties de la traverse supérieure.

4. *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque nationale*, par M. Delisle, t. I, p. 191.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 54.

2. On peut le rapprocher de celui de la Croix de la Retraite de Vannes, que j'ai reproduite dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1883, p. 537.

3. *Le roi René*, par Lecoy de la Marche, t. I, p. 169. Ce Registre, conservé parmi les Codices des Archives de Naples (no 58), est un précieux manuscrit de 72 feuillets, contenant les noms de soixante membres de la Confrérie, inscrits au fur et à mesure depuis l'an 1400 jusqu'en 1600 .. Charles III et sa femme Marguerite, la fondatrice, ouvrent la série des associés, qui contient une quantité de princes et de nobles napolitains ; chacun d'eux a une page, ornée de son portrait, de ses titres, de ses armoiries, de la date de son entrée, avec de riches encadrements.

Les premières Basiliques de Lyon et leurs cryptes[1].

V

La double basilique de Saint-Jean-l'Évangéliste et de Saint-Irénée.

Le sanctuaire de Saint-Irénée a le privilège d'être demeuré debout au moins dans sa partie inférieure ,et d'avoir pu subir des restaurations malgré les assauts qu'il a éprouvés de la part des Protestants. Les dévastations commises par ces nouveaux Vandales, plus impies que les anciens, ont laissé en place assez de murs pour que nous puissions ressaisir l'ordonnance générale de l'architecture. Les lignes de la façade principale, qui nous ont été conservées par une vieille gravure du XVIe siècle, semblent inspirées par la vue des porches bâtis devant les basiliques latines de Saint-Sabas et de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome ; ce sont deux corps de bâtiments avancés dans le soubassement desquels on a pratiqué six arceaux couverts, trois à gauche et trois à droite ; au milieu, un couloir en escalier qui conduit à la porte centrale de la basilique supérieure [2]. L'ensemble se compose de deux édifices distincts, superposés, ayant chacun son entrée. Pour accéder à la basilique inférieure, on s'engage sous les arceaux à gauche ou à droite, et là, on trouve deux couloirs qui, à une certaine distance, se brisent à angle droit et conduisent par un escalier de 15 marches à un escalier *unique* établi dans l'axe principal, juste au-dessous de l'entrée supérieure [3].

1. V. la livraison de novembre 1902.

2. *De Tristibus Franciæ*, p. 8. Réimpression de L. Perrin. Lyon. 1840.

3. S'il a existé un autre escalier, comme le dit Meynis, p. 109, ce ne peut être qu'une invention contemporaine de l'addition des absidioles.

La chapelle basse, dans laquelle on se trouve alors, n'est éclairée que du côté de l'Orient. C'est une construction à trois nefs, qui mesure 14^m,50 de longueur depuis l'entrée jusqu'au fond de l'abside ; sa largeur est de 10 mètres et sa hauteur de 6^m,80. Sa longueur se partage en cinq travées composées d'arcades en plein cintre qui reposent sur des chapiteaux et des colonnes. Quant au chevet, il se termine par une abside à pans coupés, percée de trois fenêtres, et par deux absidioles tournées, comme la principale, vers l'Est [1].

Les témoins qui l'ont vu dans toute sa splendeur disent que les voûtes elles-mêmes, faites en plein cintre, étaient revêtues de plaques de marbre. « Comme nous ont dit les dits religieux, la voulte estoit tout investie de marbre et pavée de même [2]. »

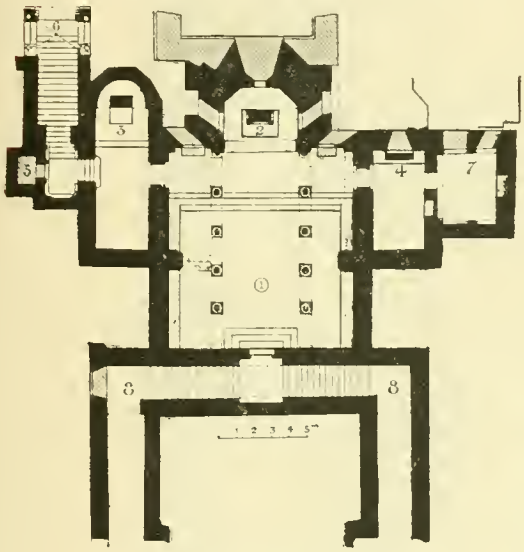
Les colonnes de marbre rouge qui la soutiennent aujourd'hui sont nouvelles, mais il n'est pas douteux, d'après l'avis des hommes les plus compétents,qu'elles n'aient été précédées par d'autres du même style. La décoration des murailles était somptueuse, elle étalait aux regards l'or et les marbres les plus précieux. Ce fait est établi non seulement par les splendides débris qui sont sortis des fouilles, mais encore par un procès-verbal d'enquête du XVe siècle, dont le témoignage est extrêmement précieux, car il nous fait connaître l'inscription placée sur les murs, de chaque côté du *presbyterium*, et, en même temps, le nom du fondateur, l'évêque saint Patient, et la matière qu'il avait employée. Les let-

1. Voir le plan de M. Mouvenoux dans Meynis, *Les grands souvenirs de l'Église de Lyon*, 1886, p. 86.

2. Procès-verbal du 28 juin 1590. Meynis, *La Montagne sainte*. Mémorial de la Confrérie des Saints Martyrs de Lyon. Lyon, 1880, p. 210. 1 vol. in-8°.

tres étaient faites de mosaïque et d'or, le fond ne pouvait pas être moins riche. Bien que cette inscription ait été publiée plusieurs fois, il est bon de la mettre sous les yeux de tous les lecteurs.

Hic duo templa micant, tecto condita sub uno
Quæ Patiens sanctis conditor excoluit.
Corpora dumoso quondam demersa profondo
Perspicuum tracti luminis irradiat.
Subdita resplendent et fastigiata supernis
Cultibus, in cœlum culmina prosiliunt.
Securus plane cœlestia regna requirit
Qui Christo in terris regia cepta parat (1).



Lyon. — Plan de la crypte de Saint-Irénée.
(Extrait de la Montagne sainte de D. Meynis.)

Avec un système d'ornementation aussi riche, l'architecte ne pouvait faire moins que d'employer des colonnes pour diviser les travées et de les faire tailler dans des marbres de choix. Dans la description de l'église supérieure que nous a léguée Sidoine Apollinaire figurent des portiques, des supports en marbre d'Aquitaine, des colonnades espacées qui autorisent nos conjectures (1). Il est vrai qu'on a combattu l'application du texte à la basilique de Saint-Irénée, mais quand on lit attentivement la lettre qui précède la cantilène, on est convaincu que la contradiction n'est pas sérieuse (2).

La pièce fait suite aux phrases où il annonce qu'il l'a rédigée, à la demande de l'évêque, pour le fronton du temple, et il oppose la facture de ses vers à ceux des deux poètes qui ont décoré d'hexamètres *les alentours de l'autel*, allusion évidente aux vers de la basilique inférieure de Saint-Irénée rapportés plus haut.

Nous savons comment les piliers carrés, qu'on a connus avant 1860, ont été introduits dans le monument; ils ne remontaient pas au delà de 1635, époque où le prieur Grolier, voulant éviter la chute de la voûte qui menaçait de s'écrouler, faute de soutien, imagina ce mode de support peu coûteux. Ils devaient disparaître dans une restauration bien raisonnée.

Même après les dévastations du XVIe siècle, plusieurs indices annonçaient le mode d'appareillage qui avait été adopté. A l'intérieur, on reconnaissait très bien, dans les

1. Les auteurs de cette inscription nous sont connus par Sidoine Apollinaire qui, dans une de ses lettres, nous apprend que les éminents poètes Constantius et Secundinus ont illustré de leurs hexamètres les parois du temple voisines de l'autel. « Namque ab hexametris eminentium poetarum Constantii et Secundini vicinantia altari basilicæ latera clarescunt » (Libro II *epistolarum.*) A la seconde ligne, c'est bien *sanctis* et non *sanctus* qu'il faut lire. Voir *le mémoire original au fonds Saint-Just.* (Archives du Rhône, série G.)

1. « Quisquis pontificis patrisque nostri
« Collaudas Patientis hic laborem
. . . . . .
« Huic est porticus applicata triplex
« Fulmentis Aquitanicis superba
« Ad cujus specimen remotiora
« Claudunt atria, porticusque sedem
« Et campum medium procul locatas
« Vestit saxea silva per columnas ».

Paradin, *Hist. de Lyon*, éd. de 1573, p. 72.
S. Seyert veut que ces vers s'appliquent à Saint-Nizier. *Histoire de Lyon*, t. I, 575. 1895. C'est une opinion non raisonnée.

2. « Hujus igitur extimis rogatu prefati antistitis, tumultuarium carmen inscripsi trochæis triplicibus adhuc mihi jamque tibi perfamiliaribus. Namque ab hexametris eminentium poetarum Constantii et Secundini vicinantia altari basilicæ latera clarescunt. »
(*Epistol.* Libro II.)

débris des arcs reliant les travées, qu'ils se composaient de claveaux de brique et de pierre alternés, et quand on chercha la trace des fenêtres du chevet, leurs cintres apparurent façonnés d'après le même système.

« La brique, suivant la remarque de Meynis, entre jusque dans la construction de la

Lyon. — Basilique inférieure de Saint-Irénée. (Phot. Dr Birot.)

voûte de la crypte, dans laquelle on remarque des lits de pierres et de briques posés dans le sens longitudinal (1). » A l'extérieur, le chevet est encore soutenu par deux arcs intacts, à l'aide desquels il est bien facile de recomposer la physionomie générale de l'édifice ; leurs claveaux de pierre sont toujours séparés par une brique.

1. Meynis, *La Montagne sainte*, p. 48.

Comment pourrait-on contester l'archaïsme de cette maçonnerie? elle est absolument conforme au procédé employé dans les enceintes élevées autour des cités gallo-romaines du IVe siècle. Qu'on mette en regard des arcs de Saint-Irénée les portes romaines découvertes à Fréjus, au Mans et à Rennes, on ne trouvera pas de différence (1). Si l'on poursuit l'examen jusque dans la corniche qui sert d'imposte et dans les pieds droits, on voit, d'un côté, de gros blocs équarris, de l'autre, des pierres de moyenne dimension, çà et là, des assises marquées de traits en feuille de fougère, des moulures très régulières de l'époque classique, c'est-à-dire une manière de faire qui concorde bien avec ce que nous savons sur les habitudes des époques de décadence, comme la fin du Ve siècle. Ce n'est plus l'antiquité, et ce n'est pas encore l'âge mérovingien.

La question du dallage découvert à l'intérieur de la basilique inférieure, dans les bas-côtés, a soulevé des polémiques; cependant son caractère antique paraît bien accusé. Le pavé consistait en un assemblage de morceaux de marbre blanc et noir de petites dimensions, disposés en compartiments géométriques, triangulaires et octogones. N'est-ce pas la reproduction des dallages trouvés à Pompeï ? Pour ma part, je puis affirmer que la villa romaine de Curin (Loire-Inférieure), déblayée sous mes yeux, offrait une salle dallée de la même façon.

Sur cette seule description, il est sensible qu'il serait oiseux de discuter la question de savoir si la fondation de l'évêque Patient a bien pu survivre et si les restaurations des siècles postérieurs aux Sarrasins n'ont laissé sous nos yeux, comme l'a prétendu Steyert, qu'un édifice du VIIIe ou du IXe siècle (1).

D'accord avec le Père Chifflet, Meynis est convaincu qu'il est en face d'une œuvre de saint Patient, et il défend sa thèse par des arguments de métier qui donnent une grande valeur à son raisonnement; l'examen des matériaux a une grande importance dans une pareille controverse (2). Steyert, son contradicteur, attache trop d'importance aux textes et aux conséquences des guerres. Peu importe que Leidrade et saint Remy passent pour des constructeurs d'églises ; ce qu'il faut considérer surtout, c'est la part d'action qui peut leur revenir dans les réédifications qu'ils ont entreprises (3). Il y a bien des manières de remettre un édifice en état, on peut relever le faîte abattu, refaire les jambages des portes, sans le démolir de fond en comble. L'arc d'appui au chevet, reproduit dans le livre de Meynis, *La Montagne sainte*, présente justement deux jambages dissemblables ; toute la réfection est peut-être une reprise du XIe siècle. Si les Protestants n'étaient pas passés par là, nous pourrions sans doute apercevoir bien d'autres reprises du même genre. Qui nous dit que saint Remy ne s'est pas borné à remplacer les marbres tombés et à inventer la fameuse mosaïque dont nous parlerons plus loin? Dans la lettre qu'il écrit à Charlemagne sur les travaux qu'il a entrepris dans sa ville, l'archevêque

1. Fleury, l'*Enceinte romaine du Mans*, Mamers, 1882 1 br. in-8°. *Mémoires de la Société archéol. d'Ille et Vilaine*, t. XXI, 1891, planches.

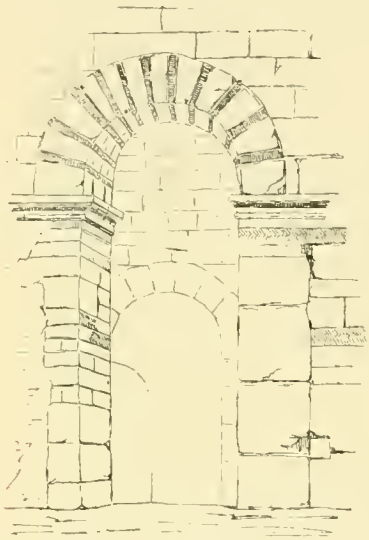
1. *Date de la crypte de Saint-Irénée ;* réponse à M. Steyert. Lyon, Mongin-Rusand, 1880, in-8°.— *Date de la crypte de Saint-Irénée*, réponse à M. Steyert, par D. Meynis. Lyon, impr. cath., 1883, in-8°.

2. Les notes et observations du P. Chifflet ont été publiées en appendice au 28 juin des *Acta SS.*, pp. 699-704.

3. Voici ce que dit Sidoine Apollinaire à l'évêque Patient : « Omitto per te plurimis locis basilicarum fundamenta consurgere, ornamenta duplicari » (*Epistolæ*, libro VI, ep. 12.) La lettre de Leidrade est au tome IV de la *Gallia Christiana*, in instrumentis.

Leidrade emploie des termes qui font présumer de simples réparations et, d'ailleurs, son énumération de sanctuaires ne comprend pas Saint-Irénée.

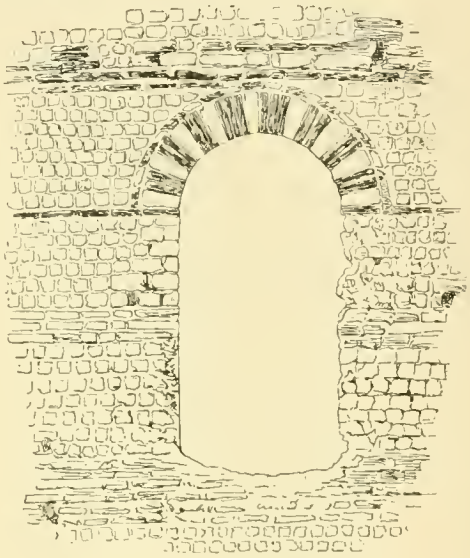
Saint Remy n'est pas plus explicite ; il déclare seulement que les édifices et leurs ornements ont été réduits à un état de ruine et d'anéantissement presque complet, sans spécifier davantage. Quand il dit qu'il était impossible de les remettre dans leur état primitif, cela ne veut pas dire qu'il ne



Lyon. — Église Saint-Irénée, arc à l'extérieur.

restait pas assez de murs pour les relever (1). L'impossibilité vient de cette circonstance que les laïques se sont emparés de certaines ruines et que cette intrusion paralyse sa bonne volonté. Au surplus, on peut admettre que les Sarrasins ont abattu, si l'on veut, toute l'église supérieure dédiée à saint Jean et que sa construction a eu lieu au IXe siècle ; cette concession ne gêne en rien la thèse de l'antiquité de la basilique inférieure que nous soutenons. On peut même accorder que saint Remy, dans le cours des travaux, a modifié le plan primitif, qu'il a refait les escaliers de descente et augmenté le chevet de deux chapelles absidales, mais, quant au reste, c'est-à-dire aux trois nefs qui regardent l'abside centrale, elles paraissent bien être conformes aux conceptions architecturales du Ve siècle (1).

Je ne crois pas à une destruction radicale exécutée par les Sarrasins, ou les Hongrois, qui auraient pris le temps de ruiner deux édifices superposés, une église supé-



Tour Magdeleine. — Enceinte du Mans.

rieure et une chapelle souterraine, jusque dans leurs fondements, au point d'empêcher une restauration. Il n'y a pas d'exemples de destructions pareilles (2). La France a possédé un nombre assez grand de *martyria* jusqu'au XVIIIe siècle, elle en possède encore ; la ville de Lyon, à elle seule, peut montrer les murailles de deux confessions, celles de Saint-Pothin et de Sainte-Blandine. Il n'y a donc pas de raison de suppo-

1. « Impossibile erat quippe cum locorum res in ditione et potestate aliorum manerent. » Notice n° 3. (Guigue, *Cartulaire Lyonnais.*)

1. Les plans de basiliques ornées d'une seule abside sont les plus nombreux. Lenoir, *Architecture monastique*, Tome I, pp. 105, 107, 110, 112, 113.

2. André Steyert croit que les arcs et les colonnes étaient l'œuvre de saint Remy. *Nouvelle histoire de Lyon.* Lyon, 1897-1899, 3 vol. in-4°.

ser que le quartier de Saint-Irénée a été plus maltraité, puisque Millin, en 1808, y a vu encore des constructions des premiers âges chrétiens, et Millin était un archéologue très clairvoyant.

J'emploie avec intention le terme de basilique, et non celui de *crypte*, dont les auteurs ont trop abusé pour désigner tous les étages inférieurs des églises. Rigoureusement, le mot de *crypte* signifie cachette souterraine, et on comprend qu'il se soit introduit dans le langage ecclésiastique, parce que les confessions les plus anciennes sont des caves obscures qui ne sont pas destinées à être fréquentées par le public ; elles sont en contre-bas du sol pour que le prêtre ne soit pas obligé de monter trop haut pour célébrer la messe au-dessus du corps du martyr ou du confesseur. Quand l'étage inférieur est spacieux, très éclairé, desservi par de larges escaliers, il cesse d'être une crypte. Cette distinction a sa raison d'être quand on discute l'âge et la destination d'un monument qui passe pour être une fondation du Ve siècle. Nous sommes encore trop près des temps de persécution pour croire qu'on ait tenté à Lyon d'exposer les tombeaux de saint Irénée et de ses compagnons dans un oratoire somptueux, ouvrant directement sur la rue, sans communication directe avec l'église supérieure. Il n'y a pas d'exemple de confession installée dans les conditions qu'on nous présente dans le sous-sol de Saint-Irénée de Lyon.

Dans les sous-sols antiques, les descentes sont uniques, dans l'axe principal et à proximité du sanctuaire. Croire que saint Patient a fait trois absides à l'Orient pour y mettre trois tombeaux en travers, non orientés, tournés perpendiculairement à l'axe, et en a fait trois autels, c'est méconnaître absolument les règles de l'archéologie chrétienne ; quand il y a un tombeau principal, il est placé le premier, les pieds contre le chevet, et l'autel ne vient qu'après, adossé contre la tête, comme pour invoquer le saint personnage plus efficacement(1). S'il a des acolytes, ils sont à droite et à gauche, à terre ou emmurés dans des arcosoles, les pieds toujours à l'Orient. Sous l'empire de ces règles, on fait, au lieu d'absides circulaires, des niches allongées, comme à Saint-Seurin de Bordeaux, ou un chevet rectangulaire ou trois absides sur axes concentriques.

Les tombeaux du Ve siècle sont tous des cuves énormes, de deux mètres de longueur au moins. Celui que nous présente Meynis (2) comme le tombeau de saint Irénée, est un bloc évidé de $1^{m},56$ de longueur, clos par en haut, ouvert par le bas, et percé d'une sorte de petite porte, qui ne ressemble en rien aux beaux sarcophages qu'on a employés dans toutes les églises du Midi. C'est là un véritable autel imaginé après coup pour renfermer et honorer une parcelle du corps de saint Irénée détachée d'un autre dépôt.

Dans les basiliques où le corps repose tout entier, le sarcophage ne change jamais de position, il est toujours orienté, et quand la mode viendra, après le Xe siècle, de le produire au grand jour et de l'exposer dans le sanctuaire, il sera encore les pieds contre le mur du chevet, soutenus par un pilier, et la tête sera appuyée contre le maître-autel, comme pour montrer qu'il est lié d'une façon indissoluble au sacrifice qui s'accomplit dans le temple. A Nantes, le tombeau des saints Donatien et Rogatien,

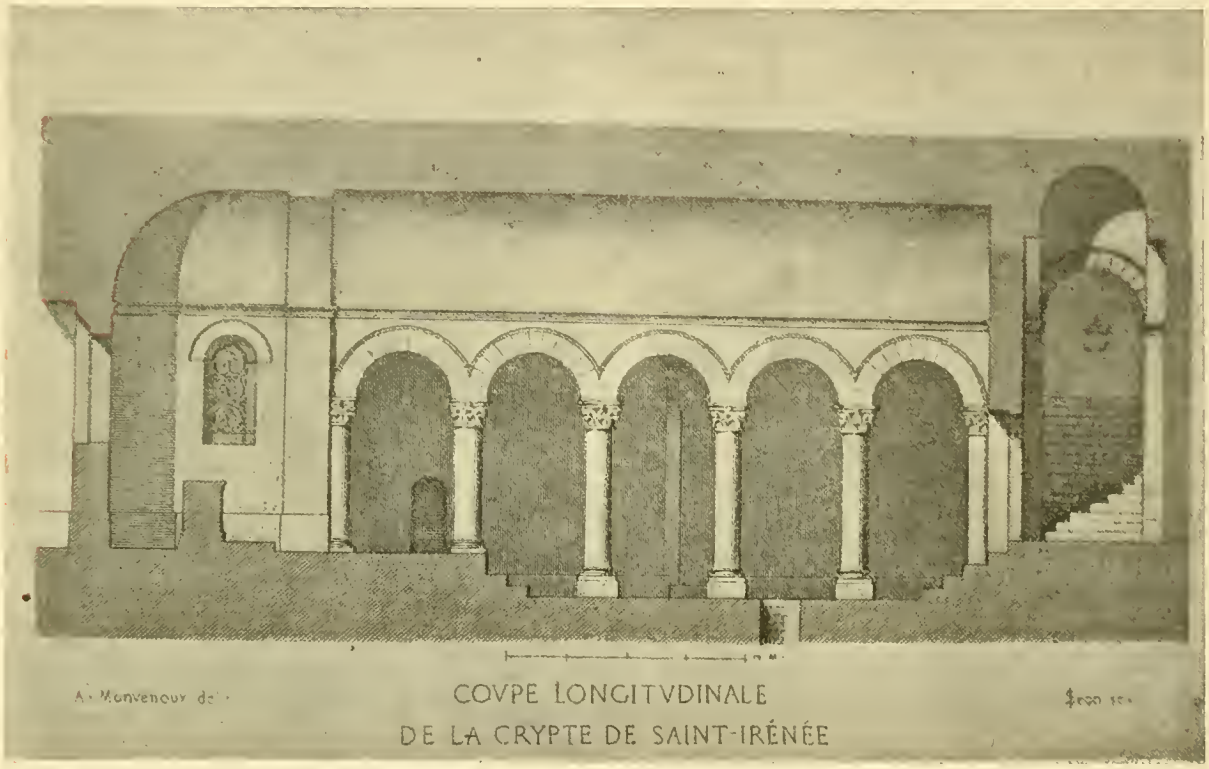
1. Voir le plan de l'abbaye de Saint-Gall qui est du IXe siècle, Lenoir, *Architecture monastique*, t. I.

2. *La Montagne sainte*, p. 113 et suivantes.

premiers martyrs du diocèse, était encore dans cette position en 1636 (1).

Faute de connaître ces rites funéraires et les conditions qui s'imposaient toutes les fois qu'on exposait le sarcophage d'un corps saint, les auteurs qui ont parlé de la crypte véritable de saint Irénée se sont égarés, aussi bien ceux qui ont discuté son âge que ceux qui ont agité la question du dépôt primitif et intégral de son corps.

Quand on raisonne, à Lyon, sur l'hypothèse d'une crypte-confession, il faut faire abstraction des arrangements introduits successivement dans le cours des siècles, par la mode, et remonter jusqu'aux types les plus anciens, par exemple à la crypte de Saint-Pothin, à celles de Saint-Honorat et de Saint-Aphrodise de Béziers. C'est là



Extrait de la Montagne sainte de D. Meynis. (Phot. Dr Birot.)

qu'on verra le mieux, par la comparaison, toute la différence qui sépare une crypte d'un oratoire de piété. Oratoire n'est pas assez dire, car, pour moi, la basilique inférieure de Saint-Irénée est comme un immense reliquaire dont le sous-sol est rempli des ossements blanchis des vaillants chrétiens qui ont confessé leur foi avec le pontife Irénée (1). Comme on ne pouvait pas exposer à la vue la masse des restes vénérables

1. « Il n'y a là dedans que quatre sépulcres remarquables dont l'un en pierre de grais est ault élevé et soustenu en l'air derrière le grand autel, dans lequel il tient par un bout, et l'autre qui sort est soustenu d'une pile de pierre. Et croit-on que c'est le tombeau des SS. Donatien et Rogatien. » Dubuisson Aubenay, *Itinéraire de Bretagne*, t. II, p. 134. (Archives de Bretagne, Bibliophiles bretons, Nantes, 1902.)

1. Le comte Archand, dans son testament de 993, se fait enterrer devant la porte de Saint-Irénée sur la colline où est ensevelie une multitude de martyrs *in monte ubi erat condita multitudo martyrum*. (Bollandistes, *Acta SS.*, 28 juin.)

de cette hécatombe, il n'y avait qu'à placer un autel le plus près possible de leurs cendres et à consacrer cet autel à la vénération de saint Irénée, leur chef. Quant à la destination du puits, dont on a gardé l'orifice au moyen d'une barrière, il est bien établi aujourd'hui, par des fouilles sérieuses, qu'il n'a jamais contenu d'eau, et qu'il est impossible d'y voir les restes d'une fontaine servant à un baptistère. C'est une excavation de 1m,25 de profondeur qui, je crois, remplissait le même rôle que la *fenestella* des confessions; c'était le canal de communication avec les saints, ou bien encore la porte par laquelle on retirait la terre rougeâtre que les pèlerins réclamaient comme terre sainte, teinte du sang des martyrs, qui devait être salutaire aux malades (1).

Évidemment la basilique de Saint-Irénée est très ancienne comme oratoire, mais il n'est pas démontré qu'elle a toujours été sous cette invocation, elle n'est pas citée dans les livres de Grégoire de Tours (2). Il est fort possible qu'elle lui ait été dédiée seulement après les travaux de restauration accomplis par saint Remy, au IXe siècle, c'est-à-dire à l'époque où les translations de reliques deviennent fréquentes. Qui nous dit qu'un archevêque n'a pas demandé aux chanoines de Saint-Just une parcelle du corps de saint Irénée pour enrichir l'autel de la basilique desservie par les prêtres de Saint-Irénée, et que ceux-là n'ont pas consenti à partager leur trésor en vue d'une manifestation qui devait tourner à la gloire du plus grand évêque de leur diocèse ?

Tout nous porte à croire que saint Remy a déployé un grand zèle pour glorifier le second évêque de Lyon. Afin de satisfaire la piété des pèlerins qui accouraient de toutes parts, la crypte de Saint-Jean-Baptiste était bien étroite; il n'est donc pas surprenant qu'il ait pensé à lui consacrer un autre sanctuaire plus somptueux que son sous-sol. Au surplus, il est possible qu'il ait trouvé l'église Saint-Jean-Baptiste ruinée soit par les Sarrasins, soit par l'extension de la basilique de Saint-Just.

Depuis l'arrivée du corps de saint Just et son dépôt dans la basilique des Macchabées, la popularité de saint Irénée se trouvait comme menacée par ce rapprochement de deux cultes retentissants sous un même toit. Il convenait que le second évêque de Lyon ne fût pas moins honoré que le nouveau venu et qu'on protégeât sa mémoire contre l'inconstance de la foule. Voilà, pour moi, les circonstances qui ont provoqué la consécration d'un édifice spécial au nom de saint Irénée à quelque distance de sa confession et le partage de ses reliques sous l'invocation générale de saint Jean l'Évangéliste.

Irénée, le chef de la légion des martyrs lyonnais, méritait un trône spécial, une sorte de cénotaphe grandiose ; c'est pourquoi l'église de Saint-Irénée a toutes les apparences d'un monument de glorification élevé en vue de perpétuer son double titre de héros et de docteur (1). Le décorateur chargé de la mosaïque qui se voyait encore en 1824, dans le pavage de la basilique supérieure, avait mêlé aux enlacements des dessins, aux cercles et aux animaux symboliques, des mots isolés tels que *Retorica*, *Dialectica*, *Grammatica*, *Prudentia*, et figuré

1. *La Montagne sainte*, pièces justificatives, VI.

2. La première invocation aurait pu être celle des *saints Martyrs*. Saint-Nizier fut d'abord dédiée aux Apôtres ; Saint-Just aux Frères Macchabées, etc.

1. Artaud, *Mosaïques de Lyon*, Paris, Didot, 1818. Elle est reproduite aussi par Millin, *Voyage dans les Départements du Midi de la France*, I, 480 et dans les *Antiquités de Lyon*, p. 64. Elle est reproduite par Meynis dans la *Montagne sainte*, p. 69, d'après un dessin d'Arthaud fait au XVIIIe siècle.

un personnage assis et lisant devant plusieurs auditeurs [1]. C'est bien la représentation qui convenait à un docteur comme Irénée.

Quelle que soit l'opinion qu'on adopte au sujet de l'époque à laquelle il convient d'attribuer cette mosaïque, on ne peut pas en tirer un argument contre notre thèse. Il nous suffit que, de l'avis de tous les juges compétents, elle ne soit pas antérieure au IXe siècle, puisque nous prétendons que la glorification des mérites d'Irénée dans l'église qui porte aujourd'hui son nom, ne peut pas être plus ancienne que l'épiscopat de S. Remy, 857+875. L'inscription célèbre, qui est comme la base de ce chant de triomphe, ne fait pas la moindre allusion à la présence du corps de saint Irénée, tandis qu'elle appelle l'attention du visiteur sur la foule des martyrs ses contemporains et l'invite à les invoquer. Il faut la relever ici, pour bien se pénétrer de son sens :

« Ingrediens loca tam sacra, jam rea pectora tunde,
« Posce gemens veniam, lachrymas hic cum prece funde.
« Presulis hic Irenaei turma jacet sociorum,
« Quos per martyrium perduxit ad alta polorum.

« Istorum numerum si nosce cupis, tibi pando
« Millia dena novemque fuerunt sub duce tanto :
« Hinc mulieres et pueri simul excipiuntur
« Quos tulit atra manus, nunc Christi luce fruuntur [2].

L'inscription de Saint-Just n'est pas moins claire. Chacune revendique un trésor différent : « Yreneus pulcro jacet hic testante sepulcro. »

Il y a un autre fait qui est absolument désavantageux au sanctuaire de Saint-Irénée. Quand on parcourt la liste des nombreuses inscriptions funéraires des IIIe, IVe et Ve siècles qui ont été découvertes dans l'intérieur ou aux alentours, on ne voit pas une seule mention de tombe épiscopale [1]. Le recueil de la *Gallia christiana*, qui a soin de noter les sépultures de chacun des évêques antérieurs au VIIIe siècle, nous indique que leurs restes étaient portés à Saint-Nizier et à Saint-Just. Étant donné les habitudes de tous les diocèses et les préférences qui portaient chaque prélat à choisir un lieu de repos voisin des martyrs et des confesseurs, on ne s'explique pas leur éloignement de saint Irénée, si cette basilique renfermait ses restes. Qu'on relise les termes de l'institution de la collégiale de Saint-Just par saint Remy, on verra, dans les considérants, qu'elle est établie auprès du bienheureux Irénée et *des saints évêques* et confesseurs du Christ, Just et les autres, qui reposent dans sa basilique. Sans ces mots les *saints évêques*, les partisans de la collégiale de Saint-Irénée essaieraient de revendiquer la pièce comme leur titre de fondation ; leurs prétentions s'évanouissent devant ce fait qu'ils n'ont pas une sépulture épiscopale à montrer avant le XIe siècle, avant celle de saint Jubin.

Quand les premiers doutes s'élevèrent au sujet du lieu principal de la sépulture d'Irénée, on était au XIIIe siècle, c'est-à-dire à une époque où le souvenir des usages primitifs était bien affaibli, où les mémoriaux des translations avaient disparu. Au lieu de baser la démonstration sur la comparaison des édifices ou sur l'observation des rites, les parties adverses restèrent sur leurs positions. La question de principe ne fut pas éclaircie davantage au XVe siècle, quand les chanoines de Saint-Irénée voulurent s'opposer à une exposition de reliquaires neufs qui se préparait à

1. Les légendes étaient plus complètes en 1808. C'est Millin qui propose de remplir les lacunes par les deux derniers mots. (*Ibidem*, p. 481.)

2. L'inscription actuelle n'est qu'une transcription dont les débris ont été malheureusement dispersés pendant es réparations exécutées il y a 75 ans.

1. Le Blant, *Inscriptions de la Gaule chrétienne*, t. I.

la collégiale de Saint-Just On ne voit pas que les parties adverses se soient servies d'arguments décisifs, capables d'emporter la conviction de tout le monde. Il est vrai qu'elles envisageaient plutôt la question de l'authenticité des reliques que celle de la sépulture primitive d'Irénée. L'opinion réclama une enquête, qui fut menée par le cardinal Pierre de Turey, assisté de son frère, l'archevêque de Lyon, en présence de nombreux témoins. Les experts descendirent dans l'étage inférieur de la basilique Saint-Irénée et constatèrent que le sous-sol renfermait trois autels placés dans les trois absides. Celui du milieu attribué à saint Irénée et celui de saint Épipode contenaient, dans des châsses de plomb, des corps qui paraissaient entiers ; quant au troisième, celui de saint Alexandre, son contenu était plus difficile à déterminer. Ceci se passait en 1410. Les délibérations furent longues, car la sentence définitive rendue par le patriarche de Constantinople est du 9 août 1413 ; elle est favorable aux prétentions de la collégiale de Saint-Irénée, mais elle fait à sa rivale des concessions significatives qu'il faut retenir. Après visite faite à l'église Saint-Just, elle déclare que les deux collégiales ont formé une seule et même famille à l'origine, que l'une est fille de l'autre, que, *selon toute évidence, l'église Saint-Just a été la première dépositaire des corps de saint Irénée et de ses compagnons et que le dépôt confié à la collégiale de Saint-Irénée est la conséquence d'une translation postérieure* (1). Elle conclut en déclarant que les fidèles peuvent continuer légitimement à honorer saint Irénée et ses compagnons *dans la crypte de la collégiale de Saint-Just.*

Sur la question d'origine, en relisant les textes de Grégoire de Tours et d'Adon, il ne paraît pas que les experts aient fait valoir la différence d'invocation qui existait entre la basilique consacrée à saint Irénée et celle du VIe siècle citée par ces deux auteurs. Au moyen âge, on désignait toujours la basilique inférieure de Saint-Irénée sous le nom de *Saint-Jean sous terre*, par opposition à la basilique supérieure consacrée aussi à saint Jean ; or, quand on recherche quel est ce saint Jean, on découvre qu'il s'agit de *saint Jean l'Évangéliste.* Le seigneur Artaud, mort en 1494, choisit sa sépulture près saint Irénée, *ante valvas S. Johannis Evangelistæ* (1).

La ressemblance d'invocation est la cause évidente de la méprise qui a subsisté chez tous les auteurs modernes qui ont parlé de la rivalité des deux églises ; elle nous explique comment on a persisté à croire que l'église actuelle de Saint-Irénée est le même édifice que la basilique Saint-Jean-Baptiste citée par Grégoire de Tours et Adon, malgré l'arrêt de 1413. Paradin suppose un échange de reliques entre les deux établissements (2) ; le P. Jean de Saint-Aubin est du même avis (3) ; quant à Théophile Rainaud, il est plus porté à se faire une opinion d'après la structure des édifices ; il a des instincts d'archéologue, mais la destruction de la collégiale de Saint-Just lui ôtant toute possibilité de choisir entre deux termes, il cherche l'application du texte de Grégoire de Tours ou d'Adon à la basilique inférieure de Saint-Irénée (4), et il se persuade trop aisément

1. « Maxime eo quod ipsorum sanctorum corpora primo in crypta ecclesiæ sancti Justi predicti reposita fuère, quæ post beatum Patientem ad ecclesiam sancti Hyrenæi translata sunt, ut dicebant ». (*Acta SS.*, XXVIIIa die Junii, p. 348).

1. Les Bollandistes, *Acta SS.*, App. ad diem XXVIIIa die Junii, ont publié une partie de son testament.
2. *Histoire de Lyon*, éd. de 1573.
3. *Ibid.*, 2e partie, p. 57.
4. *Hagiologium Lugdunense*, 1 vol. in-f°, p. 47.

que les dispositions de ce chevet, terminé par trois absides, répondent aux indications fournies par l'historien des églises franques. Tout pénétré de respect pour un monument aussi antique, il se plaint de le voir tronqué. Il accuse les chanoines d'avoir fermé ou supprimé *l'une des deux chapelles latérales*, il veut dire l'absidiole du Midi, qui, en effet, n'a pas été rétablie parce qu'elle n'existait plus au moment des restaurations modernes. C'est une lacune fâcheuse dans le plan.

Le Nain de Tillemont, en 1695, n'était pas meilleur archéologue que Paradin et Rainaud ; il ne fait pas de difficultés de dire avec eux que la sépulture de saint Irénée s'est toujours conservée telle que la décrit Grégoire de Tours. Comme ses prédécesseurs, il a confondu les arcosoles, niches qui se pratiquent dans les flancs des murailles, avec les chapelles en cul-de-four qui terminaient parfois le chevet des églises pour recevoir des autels et non des tombeaux. « Les ruines qui en restent, dit Le Nain, font juger qu'elle estoit très magnifique. La cave y est encore entière et assez près de là, il y a un puits où l'on tient que Zacharie jeta ce qu'il ne put enterrer autrement des corps des martyrs [1]. »

Le critique qui paraît avoir eu le plus de clairvoyance est le Père Chifflet, auquel nous devons de nombreux ouvrages d'érudition ; il discerne bien la succession des cryptes et des translations de reliques en rapprochant les textes; seulement il n'aperçoit pas le lien qui réunit Saint-Jean à Saint-Just, et n'explique pas pourquoi saint Patient a érigé deux temples magnifiques. En lisant le martyrologe d'Adon, il relève une différence de langage significative dans les passages où il relate la sépulture de saint Alexandre. La première fois, à l'article de saint Irénée, il se borne à dire sans louange qu'il repose dans la crypte de Saint-Jean-Baptiste, sur l'un des côtés du tombeau de saint Irénée; la seconde fois, dans ses annotations, il dit que saint Alexandre et saint Epipoy *reposent de chaque côté de l'autel dans la crypte qui fut bâtie avec des matériaux somptueux et antiques sur la colline qui domine la ville* [1].

Il en conclut, avec une certaine apparence de raison, qu'entre les deux rédactions, c'est-à-dire 857 et 874, environ [2], il y a eu translation de reliques et que cette cérémonie n'a pu avoir lieu que dans la basilique qui porte aujourd'hui le nom de Saint-Irénée, basilique qui fut, dit-on, restaurée par saint Remy, pontife, mort en 875. Il y a donc concordance entre de nombreux témoignages, et cela suffit, avec les considérations archéologiques, pour nous confirmer dans l'opinion que nous avons embrassée.

Le principe de la dispersion des reliques étant admis, rien n'est plus facile que d'expliquer les répétitions d'invocation qui se présentent dans l'histoire ecclésiastique. L'abbaye de l'Ile-Barbe aurait pu, elle aussi, intenter un procès en usurpation à la collégiale de Saint-Irénée, à propos du corps de saint Épipode ou saint Epipoy, car il fut un temps où ce martyr eut un autel et un sanctuaire dans son enceinte [3]. Malgré la destruction du monastère, les habitants conservaient une tradition, d'après laquelle il existait une crypte ancienne dédiée à saint Epipoy, dans l'emplacement des ruines. Le propriétaire des jardins, M. Louis Sarsay,

1. *Mémoires*, t. III, p. 95.

1. « Sepulti ambo ex utroque altaris latere in crypta quæ in colle superposito civitati pulcro et antiquo opere extructa est ».
(Adonis *martyrologium* in additamentis. éd. Migne.)

2. Il faut dire 869, puisqu'en 868 les lettres d'institution de la collégiale de Saint-Just font encore mention de la réunion des reliques en question.

3. L. Niepce. *L'Ile-Barbe, son ancienne abbaye et le bourg de Saint-Rambert.* Lyon, Brun, 1890.

désireux de vérifier son exactitude, eut le courage d'entreprendre des fouilles, et son zèle a été récompensé par une découverte de substructions du plus haut intérêt. A $2^m,50$ de profondeur, il a mis au jour des fondations, des fûts de colonnes, des marches et divers fragments qui lui ont fourni les éléments d'une restitution très sérieuse, que nous nous empressons de louer. La crypte de Saint-Epipode formait un rectangle de $10^m,10$ de longueur sur $5^m,80$ de largeur, avec une abside en cul de four et des voûtes d'arêtes qui reposaient sur 10 colonnes de pierre de Tournus, de $2^m,18$ de hauteur. Enfin, l'accès avait lieu par un escalier de neuf marches couvert d'une voûte. N'est-ce pas là une imitation du plan de la crypte de Saint-Irénée à Saint-Jean l'Évangéliste, imitation qui serait du Xe ou XIe siècle? On sait, en effet, qu'au IXe siècle, au temps du chroniqueur Adon, Épipode reposait avec Alexandre « de chaque côté de l'autel, dans la crypte qui fut construite sur la colline dominant la ville (1) ». Des reliques de son corps furent sans doute envoyées à l'Ile-Barbe, après les invasions des Hongrois, au moment de la reconstruction de l'abbaye, afin d'augmenter le trésor et de créer un courant de pèlerins.

Il importait de s'étendre longuement sur la structure et l'affectation de la basilique inférieure de Saint-Irénée pour bien montrer qu'elle a été fondée dans des conditions spéciales, en dehors des règles adoptées pour les *martyria*, à raison de la multitude des victimes qu'on voulait honorer là et dont elle recouvrait les cendres. Les dispositions ne sont pas celles d'une confession faite pour recevoir un tombeau principal avec cortège; elles sont plutôt un exemple des transformations qu'on a imaginées dans le cours des âges pour vénérer les reliques avec pompe et ne peut pas servir, pas plus que celle de Saint-Epipoy à l'Ile-Barbe, à l'étude des confessions de la Gaule chrétienne.

En résumé, la ville de Lyon possède des substructions de monuments chrétiens très anciens qui peuvent nous aider à décrire les constructions qui furent élevées, au IVe siècle, à Saint-Nizier et à Ainay; au Ve siècle, à Saint-Irénée, mais elle a perdu toute trace de la crypte de Saint-Jean-Baptiste, par suite de la destruction de Saint-Just, au XVIe siècle. Les translations de reliques ont bouleversé les vocables des églises, et introduit des confusions dans l'Histoire, comme les restaurations ont altéré le plan primitif de chaque édifice; cependant, il paraît incontestable que le principe des confessions placées au-dessous de l'autel majeur y a été observé comme ailleurs, même dans les cas où les églises n'avaient aucun sarcophage à exposer.

Léon Maitre.

1. « Sepulti ambo ex utroque altaris latere in crypta quæ in colle superposito civitati pulcro et antiquo opere exstructa ». — *Martyrologium Adonis*. Ibidem, pp. 846 et 847.

Les *Arti* de Florence[1].

XXXIII

APRÈS avoir commandé le tableau du tabernacle, les Capitaines s'occupèrent des fresques du sanctuaire.

Guidés par le sens artiste si développé à Florence, ils adoptèrent le parti d'une décoration peinte sur toutes les surfaces disponibles.

Sans les connaître peut-être, ils mirent en pratique les recommandations de l'Église.

Nous en citerons seulement quelques-unes.

Saint Grégoire le Grand, pape de 590 à 604, a dit :

« Que la peinture remplisse les églises, afin que « ceux qui ne connaissent pas leurs lettres puis- « sent au moins lire sur les murailles ce qu'ils ne « peuvent lire dans les manuscrits. »

Le Concile de Nicée de 787 s'est prononcé dans le même sens :

« Puisque par la peinture nous pouvons tou- « jours penser à Dieu, et que dans les temples « sacrés lorsque la parole se tait, le spectacle « des images fixées aux murs nous raconte « et nous enseigne, le matin, à midi, le soir, la « vérité de ses actes. »

Au VIIIe siècle également saint Jean Damascène, gouverneur de Damas, s'exprime ainsi :

« Les images parlent ; elles ne sont ni muettes « ni privées de vie comme les idoles des païens. « En effet toute peinture que nous lisons dans « l'église raconte, comme si elle parlait, l'abais- « sement du Christ pour nous, les miracles de la « Mère de Dieu, les actions et les combats des « Saints. Toute image ouvre le cœur et l'intelli- « gence ; elle nous engage à imiter d'une façon « merveilleuse et ineffable les personnes qu'elle « représente. »

Il faut reconnaître que sur le principe des églises peintes, il y a divergence d'opinion entre les catholiques, tous également sincères.

Nous qui vivons en Italie, nous entendons fréquemment des personnes étrangères, surtout lorsqu'elles viennent du Nord, déclarer que les églises italiennes décorées de peintures, de mosaïques et de marbres sont dépourvues de tout caractère religieux.

On peut répondre d'abord que la décoration peinte a été pratiquée dans les contrées du Nord comme dans les pays du Midi.

Au VIIe siècle, Benoît Biscop, abbé de Weremouth en Angleterre, orna son église de peintures religieuses, notamment du *Jugement dernier*.

En 1025, le synode d'Arras déclarait que, par les peintures des églises, les illettrés apprenaient ce qu'ils ne pouvaient voir dans l'écriture.

Au même siècle, un évêque d'Auxerre fit peindre dans le chœur de sa cathédrale les portraits des saints prélats, ses prédécesseurs, « vou- « lant qu'à la vue de ces peintures, l'esprit de « chacun fût rappelé, comme par un conseil « vivant, au courage de la piété. »

Depuis, les contrées du Nord affectionnent plus particulièrement l'austérité de la pierre, mitigée du reste par les tableaux d'autel et les vitraux peints, tandis que dans les pays du soleil on continue à préférer les fresques et l'éclat des matériaux.

Tout dépend donc des époques, des contrées et des peuples, mais dans le Midi comme dans le Nord les fidèles accomplissent leurs devoirs avec une égale dévotion.

On en doit conclure que cette question est hors de discussion et surtout qu'elle ne comporte pas l'établissement d'une formule.

Les sanctuaires entièrement décorés de peintures sont très nombreux en Italie.

Le plus ancien exemple actuellement visible est l'église Santa Maria Antiqua, remise à la lumière, au Forum Romain, en 1900 ; la date de sa fondation est incertaine, mais il est hors de doute que le pape Jean VII, *vir eruditissimus*, dit le *Liber Pontificalis*, la fit, de 705 à 708, décorer de peintures ; les successeurs de Jean VII continuèrent si bien que dans l'église il ne resta pas la moindre surface nue : parois verticales,

1. Voir la *Revue* de mars, de mai, de septembre, de novembre, 1902 et de janvier 1903.

ambons, voûtes, colonnes, bases des chaires et des bancs, embrasures des fenêtres et des portes, tout fut recouvert de fresques (1).

Parmi les sanctuaires dont les peintures ont été conservées, alors que tant d'autres furent volontairement détruites ou cachées, il faut citer en première ligne, à l'église de Santa Maria Novella de Florence, la célèbre chapelle dite des Espagnols (2), peinte en 1357; on peut là ressentir pleinement l'impression délicieuse qu'éprouvent le cœur et l'esprit à la vue d'une semblable parure.

Les fresques d'Or San Michele sont bien loin d'avoir la même importance ; dans cette cité de Florence, si riche en peintures murales, elles passent presque inaperçues ; c'est pourquoi, et aussi à cause des difficultés que présente leur étude, nous n'avons pas eu jusqu'à présent un travail d'ensemble.

Quelques écrivains jusque vers le dernier quart du XVIIIe siècle donnent divers détails ; les érudits modernes ont recueilli dans les dossiers d'archives des notes intéressantes, mais bien des points n'ont pu être éclaircis à cause du badigeon de lait de chaux fait vers 1770 sur les voûtes et quelques autres parties.

Celui qui a ordonné ce badigeon est maintenant à nos yeux coupable et ignorant, mais au XVIIIe siècle on professait que les fresques des XIIIe, XIVe et XVe siècles résultaient d'un art barbare.

Ce dédain montait plus haut et était partagé par des esprits distingués.

Vasari est un singulier personnage ; il comble d'éloges les peintres anciens et aussitôt qu'il est chargé, vers 1560, par le grand-duc de Florence, Cosimo I, de s'occuper de l'intérieur des églises de Santa Croce et de Santa Maria Novella, il s'empresse de détruire les vieilles fresques et de les remplacer par des autels de son invention.

Et Raphaël !

Sans doute il a obéi aux ordres de Léon X, mais enfin dans les Chambres du Vatican il a vu anéantir les anciennes fresques sans protester, sauf pour un plafond de Pérugin, son maître.

Et cependant il y avait au palais pontifical bien des appartements spéciaux et mieux appropriés à l'*École d'Athènes* et à la *Dispute du Saint-Sacrement.*

Et Michel-Ange !

Il a laissé gratter les fresques de Pérugin, à la Sixtine, pour établir son *Jugement dernier.*

Des exemples partis de si haut ne pouvaient manquer d'être suivis ; heureusement il y a eu des exceptions.

Pour être juste, il faut rappeler que dans certains cas spéciaux, les fresques n'ont pas été blanchies par mépris, mais pour des raisons d'hygiène.

A Vérone, après la peste de 1630, on fit passer à la chaux les murailles de plusieurs couvents et églises, notamment à San Giorgio, qui avait été décoré au XIVe siècle.

L'architecte d'Or San Michele a fait un acte absurde, mais étant donné les idées du temps, on peut lui accorder les circonstances atténuantes.

Il a fallu attendre la réaction encore longtemps ; elle est arrivée enfin vers 1820, grâce aux efforts des préraphaélistes d'Angleterre et d'Allemagne et des quattrocentistes italiens.

Sans doute toutes les anciennes fresques n'ont pas été, dès alors, remises à la lumière, et il s'en faut qu'elles le soient toutes à présent, mais au moins la destruction a été généralement arrêtée.

Et puis dans une pareille œuvre de résurrection, la volonté seule ne suffit pas ; il faut les ressources nécessaires et souvent elles tardent à venir par la force des choses.

Les travaux de conservation et de restauration sont très considérables en Italie ; nécessairement il a fallu les entreprendre successivement et le tour d'Or San Michele n'est arrivé qu'en 1864 ; interrompu par la mort de l'artiste qui en était chargé, le travail n'a été terminé qu'une trentaine d'années après, pour les voûtes, les doubleaux, les arcades, les arcs et quelques figures isolées.

J'ai eu la bonne fortune de suivre sur les échafaudages une partie du travail, et depuis j'ai assisté à d'autres nettoyages de fresques ; je puis donc en parler *de visu.*

1. Gerspach, *Gli affreschi nella chiesa di S. Maria Antiqua ; al Foro Romano.* Roma, Desclée, Lefebvre e Ci.

2. Primitivement, le Chapitre y célébrait la fête du Saint-Sacrement. En 1566, elle fut concédée à une confrérie d'Espagnols, d'où la dénomination actuelle qui n'a plus de raison d'être maintenant.

L'opération d'enlever la pellicule de chaux qui recouvre la peinture est fort longue et extrêmement délicate.

Bien des procédés ont été préconisés depuis que les fresques anciennes ont été heureusement remises en honneur.

Je m'en tiendrai aux méthodes les plus simples : elles sont en même temps celles qui offrent le plus de chances de succès.

Nous admettons que nous sommes en présence d'une fresque saine ; elle n'a été atteinte ni par la moisissure, cet ennemi presque invincible, ni par les fumées des cierges et de l'encens ; de plus l'enduit sur lequel elle est peinte est, au moins par partie, resté suffisamment adhérent à la muraille.

Sur ces parties, l'opérateur peut procéder par percussion : pour faire tomber la pellicule de chaux il la frappe très légèrement avec un petit marteau à tête de bois de noyer assoupli, et à manches flexibles ; le procédé peut réussir, mais il n'est pas généralement accepté.

Les opérateurs, qui le repoussent, introduisent entre la pellicule de chaux et la couleur un instrument plat et très mince de la forme d'un couteau à palette ou d'une truelle. On comprend la légèreté de main et les précautions qu'il faut pour enlever la pellicule sans égratigner les couleurs.

L'opération réussit rarement du premier coup, car il reste de ci de là quelques grains de chaux ; on recommence alors avec des outils plus fins.

Un lait de chaux ne recouvre pas pendant des siècles une peinture aussi délicate que la fresque, sans s'amalgamer dans une certaine mesure avec les couleurs ; aussi, même sur les fresques dont la pellicule de chaux a été enlevée d'une façon satisfaisante, il reste sur la peinture comme une sorte de buée blanchâtre.

Il faut se garder de tenter de l'enlever. Les boulettes de mie de pain sont insuffisantes et l'emploi de l'eau, soit pure soit légèrement additionnée de vinaigre ou d'ammoniaque est dangereux.

Une fresque n'est pas peinte avec des couleurs préparées de la même façon ; généralement le premier travail se fait à *buon fresco* avec des couleurs délayées simplement dans l'eau ; les reprises et diverses colorations se font *a tempera*, c'est-à-dire avec des couleurs préparées à l'œuf, à la colle ou avec d'autres matières agglutinatives ; au lavage le *buon fresco* résiste, tandis que la *tempera* disparaît ; en passant une fresque à l'éponge on détruirait à coup sûr certaines couleurs au grand préjudice de l'harmonie générale.

XXXIV

OR San Michele comprend :

Six voûtes reliées par des arcs doubleaux.

Dix arcades de fenêtres et de portes.

Douze piliers, dont deux isolés, quatre d'angle et six de flanc.

La peinture commence à environ deux mètres du sol.

Chaque voûte est divisée en quatre sections ; dans chacune est peinte une figure.

Les arcs doubleaux sont décorés d'une suite non interrompue de petites figures en buste représentant des Saints, des papes et des prélats, encadrés d'une bordure en forme d'étoile quadrilobée; cet ornement, d'un bel effet décoratif, est nommé en Italie *formelle* (1).

Les arcades des fenêtres et des portes sont revêtues de petites figures en pied, disposées dans des compartiments suivis, en forme de parallélogrammes ; les personnages sont des Saints, des anges, etc. ; rarement on découvre une scène.

Sur les piliers sont peintes des figures en pied et en *formelle*.

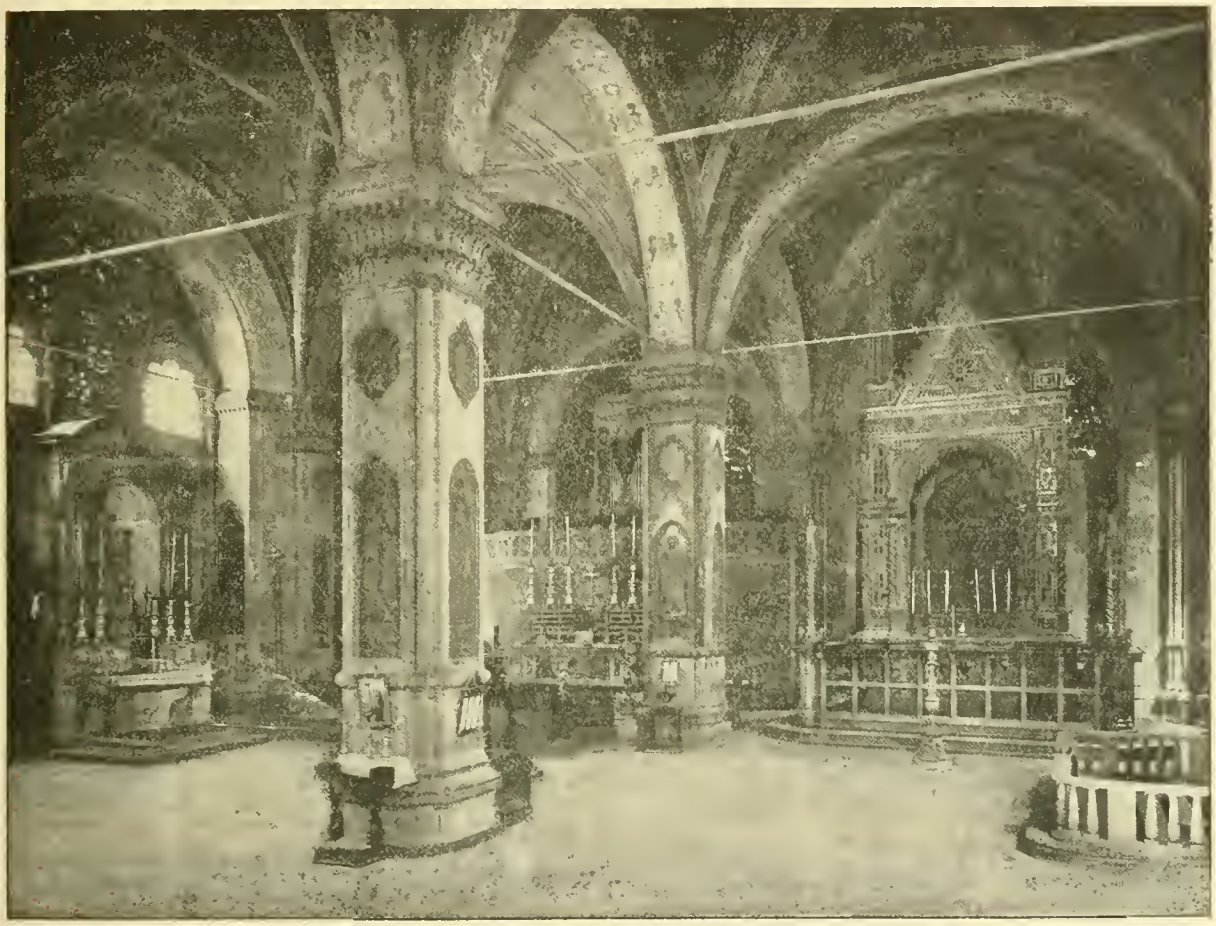
En 1357, la Seigneurie ordonna la fermeture des arcades, l'opération fut terminée seulement en 1412, mais à mesure qu'elle avançait les Capitaines paraissent avoir fait peindre de grandes figures isolées sur les parois ; en 1379, ils demandèrent à la Seigneurie l'autorisation d'affecter une partie de leurs ressources à ces figures qui peuvent être au nombre de vingt-huit. En 1770, fort probablement, ces peintures furent recouvertes, non pas d'un simple lait de chaux mais d'un enduit plus épais; deux seulement, — on les voit derrière le tabernacle,— ont été débarrassées, de notre temps. Tous les autres emplacements, ont-ils été peints? C'est difficile à dire, mais, d'après quelques traces, il m'a paru que certainement plusieurs l'ont été.

1. J'ai reproduit au chapitre XVIII, une *formelle* avec le sigle de l'oratoire.

Pour donner une idée de la profusion des peintures murales dans un oratoire de dimensions aussi exiguës (1), quelques chiffres suffiront.

Le nombre de figures en pied, de grandeur naturelle et au-dessus, peintes dans les voûtes et sur les piliers, était de 63 (2); celui des figures en pied, de petites dimensions, ou en buste, peintes sur le haut des piliers, sur les arcades des fenêtres et des portes et sur les arcs doubleaux, est de 220. Les figures groupées dans les prédelles des piliers ne sont pas comprises dans ces chiffres.

Les nervures et les arêtes, les voûtes, arcs et arcades, ainsi que les surfaces plates qui les entourent, sont entièrement décorées de motifs d'ornement.



L'intérieur d'Or San Michele. (Photographie d'ALINARI.)

1. Le sommet des voûtes est à environ $11^{m},50$ du sol; la longueur extérieure de l'édifice est de 33 mètres et la largeur de 22 mètres.

L'oratoire en arcades ouvertes offrait relativement peu de ressources pour la peinture.

La vue que nous donnons permet de se faire de l'intérieur une idée assez juste.

2. Ce chiffre n'est plus exact à présent ; on verra plus loin qu'un certain nombre des figures sur les piliers n'existent plus ; il ne comprend pas non plus celles des parois qui bouchent les arcades, à cause de l'incertitude où nous sommes à ce sujet.

Comme conception, Or San Michele ne peut certainement être comparé à la chapelle dite des Espagnols, peinte quelques années avant à Santa Maria Novella, mais le parti résulte du même esprit décoratif ; sur toutes les surfaces, des fresques entourées, selon leur importance, de listels ou de bordures.

Les Capitaines firent commencer les peintures murales en 1350.

A cette date la reconstruction d'Or San Michele, ordonnée par la Seigneurie en 1336, n'était

pas terminée ; mais en Italie on n'attend pas l'achèvement d'un édifice pour procéder à sa décoration, on le voit bien aux nombreuses églises laissées inachevées dont l'intérieur cependant est décoré avec magnificence.

Le peintre choisi fut Jacopo Landino, dit Jacopo di Casentino et aussi Jacopo da Pratovecchio, localité du Casentin, contrée située entre Florence et Arezzo.

Son père Landino se comporta bravement à la bataille de Campaldino, gagnée en 1289 par les Florentins sur les Aretins et où Dante combattit.

Vasari nous apprend qu'après la renommée de Giotto et de ses disciples, beaucoup de jeunes gens se livrèrent à la peinture et à l'étude de la nature dans l'espoir d'arriver à la réputation ; parmi eux fut Jacopo di Casentino (1318? 1390?).

Jacopo était *guardiano* au célèbre couvent des Franciscains à la Verna ; la fonction de *guardiano* était conférée à l'élection, elle donnait au titulaire une sorte de gouvernement du couvent. Taddeo Gaddi (1300? 1366), l'un des meilleurs élèves de Giotto, travaillait à la Verna. Jacopo lui demanda de lui enseigner la peinture ; il réussit si bien que Taddeo le mena à Florence avec un autre de ses élèves, Giovanni da Milano.

Jacopo travaillait d'abord avec Taddeo, puis il fit plusieurs tabernacles sur rue, des tableaux et enfin il eut l'importante décoration d'Or San Michele. Après quoi, il retourna dans le Casentin et à Arezzo, où il exécuta un grand nombre de peintures.

En 1350, il fut à Florence l'un des fondateurs de la confrérie des peintres, placée sous la protection de saint Luc; pour la chapelle de la confrérie, Jacopo peignit le patron faisant le portrait de la Vierge ; sur la prédelle, il représenta les membres de la compagnie et des femmes à genoux. La confrérie était à l'hôpital Santa Maria Nuova ; en 1561, le grand-duc Cosimo Ier la transféra dans l'un des cloîtres de l'église de la Santissima Annunziata et l'organisa en Académie des Arts du dessin.

Relativement au grand nombre de peintures que Jacopo exécuta, il en reste peu, à l'exception des fresques d'Or San Michele.

A Arezzo, par exemple, on lui attribue les figures de saint François et de saint Dominique sur l'un des piliers de l'église Santa Maria della Pieve et une *Pietà* à la Misericordia, mais on donne aussi ces peintures à Spinello Aretino.

Dans le Casentin aucune des peintures du XIVe siècle qui subsistent ne peut non plus être attribuée avec certitude à Jacopo.

Dans la chapelle du célèbre château du comte Guido, qui domine la cité de Poppi et qui, dit-on, a servi de type à Arnolfo di Cambio pour le palais de la Seigneurie à Florence, on voit encore plusieurs fresques en partie ruinées : *La Présentation au Temple, la Veuve de Naïm, le Christ et les Pharisiens, la Cène, la Mort de la Vierge* d'un côté ; de l'autre côté, des épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste, et dans la voûte les quatre Évangélistes. Ces peintures sont attribuées ou à Buffalmacco ou à Jacopo di Casentino ou à son élève Spinello Aretino.

Je ne puis trancher la question ; il me paraît cependant que la fresque qui se rapproche le plus de Jacopo est le *Festin d'Hérode.*

Dans la même chapelle se trouve une fresque de forme très allongée ; elle est divisée en six compartiments. Au centre, la Vierge sur le trône ; à ses côtés, divers Saints. Cet ouvrage peut aussi, avec quelque vraisemblance, être donné à Jacopo (1).

Selon Vasari, Jacopo fit à Florence trois tabernacles sur rue, l'un au marché Vieux, un autre sur la place San Niccolo et un troisième pour les teinturiers, sur le mur de l'enclos de San Onofrio.

Le tabernacle du marché Vieux appartenait à la corporation des médecins. Les condamnés à mort étaient admis à se prosterner devant l'image de la Madone peinte sur bois, avant d'être justiciés.

Ce tabernacle a disparu, ainsi que celui de San Niccolo.

Le tabernacle des teinturiers subsiste encore en partie.

Les teinturiers ne formaient pas un *Arte* distinct, malgré leur importance ; ils ressortissaient, comme les autres métiers de la laine, à la puis-

1. La fresque était au-dessus de l'autel, elle a été détachée par suite des travaux qui se font dans la chapelle. Lorsque je l'ai revue, en 1902, elle n'était pas encore remise à sa place.

sante corporation de la *Lana*. Néanmoins ils avaient une organisation propre, des oratoires, des hôpitaux, un budget et un écusson ; pour être un *Arte* il ne leur manquait que les droits politiques.

Ils possédaient notamment près du couvent de San Onofrio de vastes jardins; ils firent construire là, vers 1280, un hôpital destiné aux mendiants pauvres, et plus tard ils chargèrent Jacopo de peindre un tabernacle sur la rue [1].

Ce tabernacle était important et formait une petite chapelle en arcade ; la construction est restée, mais les fresques sont ruinées vers le bas et entièrement sur l'arc. Il subsiste cependant le haut du corps de la Madone assise avec l'Enfant dans les bras ; son visage est doux mais pensif. A ses côtés se tiennent deux figures de Saintes, délicieuses avec leurs cheveux blonds, leurs profils délicats et leur expression de pieuse et sincère vénération.

La Galerie des Offices conserve de Jacopo deux peintures.

Un triptyque sur fond d'or : au centre, le couronnement de la Vierge ; sur les côtés, les saints François, Jean-Baptiste, Yves et Dominique. Dans les « cuspides », l'Annonciation et la Descente aux Limbes. La composition est claire et bien ordonnée, mais les couleurs ont sensiblement tourné au noir. Cela peut s'observer dans d'autres tableaux à fond d'or; ce fond est, en peinture comme en mosaïque, d'un emploi difficile ; par un effet de contraste, il ternit les couleurs tangeantes et en modifie les valeurs ; le jaune, par exemple, très franc lorsqu'il est isolé, paraît à l'œil comme rabattu lorsqu'il est voisin d'un fond d'or ; les vieux peintres le savaient bien, aussi, pour éviter cet inconvénient, ils donnaient, par accumulation, à leurs couleurs le plus d'énergie possible ; de là, à la longue une sorte de désagrégation des matières colorantes et finalement un ton foncé.

L'autre peinture de Jacopo n'est pas à proprement dire un tableau d'autel, mais une prédelle très importante par son sujet et ses dimensions inusitées.

Elle est divisée en cinq compartiments dont l'un est relativement très développé.

1. Cette rue fut appelée *Via dei Malcontenti* ; c'était le chemin qu'on faisait suivre aux condamnés à mort pour les conduire à la potence.

Au centre, saint Pierre, entouré de nombreux personnages, distribue les dignités ecclésiastiques; à gauche, saint Pierre est délivré de la prison ; à droite, il est crucifié. Aux deux extrémités, groupés par quatre, les apôtres : André, Jean, Philippe, Matthieu, Thomas, Jacques, Luc, et un autre indéterminé.

En raison de la rareté des tableaux de Jacopo [1] et quoique les épisodes de la vie de saint Pierre n'aient jamais appartenu à Or San Michele, je reproduis la scène principale de ce remarquable ouvrage ; il donnera du talent de l'artiste une idée plus complète que les peintures d'Or San Michele ; on y sent que Jacopo était peintre de fresques et qu'il aurait pu exécuter à Florence des travaux aussi importants que les plus renommés des élèves de Giotto.

Les fresques d'Or San Michele ne donnent pas sa mesure.

XXXV

JACOPO da Pratovecchio commença Or San Michele par les six voûtes ; chaque voûte fut divisée en quatre parties égales. Sur un fond bleu semé d'étoiles d'or il peignit, dans une auréole claire, un personnage debout plus grand que nature : chefs des tribus d'Israël, prophètes, patriarches et autres personnages bibliques ; il peignit également une partie des murs et quelques figures sur les piliers ; le travail fut lent ; en 1397, les Capitaines demandèrent à la Seigneurie l'autorisation d'affecter des fonds à la continuation des peintures.

Les figures de Jacopo sont correctes, largement peintes et bien posées, ce qui est toujours difficile sur une surface concave. Son programme, limité à des personnages isolés, sans liens entre eux, était ingrat ; il s'en est acquitté avec conscience et talent.

Une partie de la voûte et les arcs ont fait l'objet d'une pièce de vers écrite par Franco Sacchetti, né à Florence, probablement vers 1330, et mort en 1400 probablement aussi.

Il était dans le commerce comme ses parents et avait beaucoup voyagé ; il exerça à Florence

1. La *National Gallery* de Londres possède plusieurs ouvrages de Jacopo, notamment l'*Évangéliste saint Jean enlevé au ciel*. Ce sujet a été magistralement traité par Giotto dans la chapelle Peruzzi à Santa Croce de Florence.

des fonctions publiques; comme Prieur, il fit partie de la Seigneurie en 1383 ; la République le chargea de plusieurs missions diplomatiques.

En 1381, il était *camerlingo*, trésorier, de la Compagnie d'Or San Michele.

Sacchetti n'était pas humaniste ; c'était un conteur frivole qui est toujours resté au second plan ; il a écrit en prose plusieurs ouvrages, notamment les *Trois cents nouvelles* laissées inachevées.

Surtout il n'était pas poète, on le voit bien à sa pièce de vers sur Or San Michele. La versification est défectueuse ; il se préoccupe visiblement des rimes et fréquemment pour les trouver il fait des inversions et termine le vers par un mot impropre et inutile. Ses idées sont souvent confuses et indécises ; du reste il n'a aucune prétention à l'élégance, car il avoue que son style est *grosso*.

Le manuscrit original des vers sur Or San

Saint Pierre distribuant des dignités ecclésiastiques, par Jacopo da Pratovecchio (1318 (?) - 1390 (?)). Galerie des Offices à Florence. (Photographie d'Alinari.)

Michele, a été, dit-on, enlevé de Florence par le fameux Libri ; on ne sait ce qu'il est devenu. Mais la pièce se trouve dans une copie de quelques-unes des productions de Sacchetti.

La traduction en français d'un texte du XIVe siècle dont certains passages sont difficiles à comprendre même en italien, a été un travail très dur ; cependant je puis dire, que grâce au concours d'un professeur émérite, celle que je produis se rapproche sensiblement, si non toujours de la lettre, du moins de l'esprit de l'original.

Voici cette pièce.

« Étant tout pensif et me mirant dans les « blanches processions, j'ai composé et écrit à « loisir ces expressions métriques dans un style « poétique vulgaire.

« Avec tous mes sentiments intimes, Mère du « ciel, je demande miséricorde.

« Car j'ai été un pécheur, coupable de toutes « sortes de péchés, ne songeant pas à l'éternel « refuge.

« Je me suis laissé entraîner au péché volon- « tairement, en homme d'une intelligence erro- « née.

« Je suis arrivé près du sépulcre et j'ai frémi.

« Parce que le temps passé est loin et que je « ne puis me soulager d'espoir de retour.

« Lorsque je songe aux jours écoulés, il me

« semble qu'aucun d'eux ne mérite qu'on en « dise du bien, à moins que je me fasse assez « fort pour payer le mal récemment commis.

« Aussi, haute Reine de toutes les gloires, se- « cours-moi parce que je suis contumace.

« Et j'ai recours à toi, afin que tu intercèdes « pour que mon âme puisse reposer quelque « temps dans la courte saison qui me reste à « vivre.

« Que l'on me tienne compte de ce que j'écris « avec ton aide, sur la fidèle histoire des Bianchi.

« Pour l'oraison que j'ai faite, donne-moi la « grâce, avant que je retourne en cendres.

« Vierge épouse, par ta seule clémence, fais que « je me dispose à la pénitence.

« Sois mon avocate auprès du Père et du Fils, « afin que le ciel n'ait pas à m'exiler.

« Car je reconnais mon Seigneur très haut et « combien j'ai été un méchant pécheur.

« Par la confession, la contrition et la péni- « tence, les pleurs, que mes péchés ne reviennent « pas en lumière.

« Et de moi encore, à cause des obstacles que « pendant treize années j'ai suscités au tabernacle « qui dépasse en beauté, si je puis bien en juger, « tous les autres de ce siècle.

« Avec une très grande foi pour démontrer ta « gloire on a disposé là et peint ton histoire et « tes miracles ; ils se voient encore dans les vi- « traux qui embellissent avec clarté ce lieu qui « t'appartient.

« Comme tout le monde le sait, le mystère de « la Passion fut peint derrière sainte Anne et « on y conservait cette prière significative parmi « les Bianchi (1) ; plusieurs étrangers en ont pris « copie et peut-être quelqu'un l'a portée en « Éthiopie.

« Beaucoup de personnes adorent dans ce « lieu, en associant l'esprit à la dévotion.

« Tout à l'entour sont les plus notables, les « plus dignes et les plus vénérables de tes Saints.

« Dans la voûte étoilée, sont des anges musi- « ciens, entourés de cithares et de divers instru- « ments.

« Et sur les piliers encore d'autres en adoration.

« Les deux Jean et Joachim sont dans la voûte « avec Dieu.

1. Les Bianchi formaient une congrégation ayant charge de porter les bannières dans les processions.

« Autour de l'autre est la foule angélique des « neuf chœurs.

« Très sainte Vierge, tu es peinte là-haut avec « ta Mère si digne.

« Et Madeleine, apôtre de ton Fils (1), est « avec Catherine l'épouse.

« Et tout est fait selon la loi salutaire de la « grâce, qui est si favorable.

« Dans la première des voûtes qui suivent « abondent les martyrs et les prêtres.

« Sur l'arc transversal sont les Pontifes, Pierre « et les autres, ils sont six moins que seize (2).

« Moïse est dans le ciel avec ses tables.

« Et le roi David qui ne composa pas de « fables (3).

« Et Josué et Maccabée qui furent si vaillants « sont dans des carrés avec eux.

« Sur cette loi écrite fut son titre (4).

« Dans l'autre voûte je note tout autour des « confesseurs, des docteurs et des vierges.

« Sur les bordures, Marie de Moïse tient le « psautier ; dans la voûte et non sans mystère, « Judith.

« Esther et Ruth l'accompagnent ayant gagné « cette place par leurs grandes vertus.

« Sur les troisièmes voûtes, premières en en- « trant, est la loi de la nature.

« Si je distingue bien, là sont Adam, Abraham « et d'autres.

« Ève, Sarah et deux autres splendides se « voient dans la sixième voûte.

« Sur les arcs environnants d'autres Saints font « suite.

« Sur les deux arcs majeurs sont, si je le saisis « bien, Adam et Ève aussitôt après leur création.

« Et il y a les grilles et les lumières scintillan- « tes afin que ton sanctuaire soit dignement « éclairé.

« J'ai trouvé dix de tes apôtres en marbre qui « étaient cachés dans un endroit affreux.

1. Sainte Marie-Madeleine est qualifiée *Apostola* en Italie.

2. *Piero e altri, e son sei menche sedici* ; c'est une inversion qui peut-être résulte d'une erreur de copie. Il semble que Sacchetti a voulu mettre non pas six moins seize mais seize moins six, c'est-à-dire dix.

3. Les mots : *Chi non compuose favole* n'ont été inscrits que pour faire la rime avec le vers précédent *Moyses è nel cielo con le tavole.* C'est un exemple de la manière de Sacchetti.

4. Ce vers n'est évidemment pas à sa place, car il se rapporte à Moïse.

« Les deux autres étaient dans des murs ; on « les prenait pour deux prophètes, portant des « écrits dans leurs mains.

« On peut les avoir avec beaucoup de peines « et de fatigues.

« Car ils furent murés tout autour de Toi.

« Et ce sont là toutes les choses que j'ai dispo- « sées, je le dis afin que chacun le sache et d'au- « tres choses encore, ainsi que peut le compren- « dre celui qui veut bien distinguer.

« J'ai agi avec toute mon intelligence et mon « habileté ayant confiance en Toi qui as été l'ori- « gine de tout.

« Aussi affranchis-moi des ténèbres qui obs- « curcissent et troublent mon esprit, afin qu'il « soit clair et purifié de tout vice.

« Je t'implore comme guide : conduis-moi à « ton Fils à qui je confesse mes fautes.

« Quand je montrerai la dernière larme de mon « corps, qui sortira de mon âme, que cela puisse « être en ton saint nom; et je répéterai toujours: « en ta main, Seigneur !

« Les Bianchi ont fini les paroles et l'oraison.

« Et je prie le Seigneur et sa Mère de me « pardonner enfin mes péchés. »

Parmi ses péchés confessés étaient sans doute les pamphlets qu'il avait écrits contre le clergé et les moines et l'opposition, avouée dans l'un de ses vers, qu'il avait faite pendant treize ans au tabernacle d'Orcagna.

L'écrit ne supporte pas un examen critique ; d'abord il est incomplet, ce qui n'est pas un reproche, car à l'époque où il a été fait, la décoration était probablement loin d'être terminée.

Les descriptions de Sacchetti sont confuses, incohérentes, sans méthode. Il n'est pas toujours certain de ce qu'il voit, car plusieurs fois il dit : « si je distingue bien » et « si je puis bien en juger ». Il spécifie souvent au hasard. D'une voûte il passe à un arc éloigné, puis il revient à une autre voûte ; il mentionne des sujets que je n'ai pu retrouver, quoique les fresques n'aient été, dans les voûtes et les arcs, ni grattées ni changées.

La copie du manuscrit n'est pas datée.

Sacchetti était camerlingue d'Or San Michele en 1381 ; comme il n'aurait pas été nommé officier de la Compagnie étant chargé de péchés et hostile au tabernacle, il est à présumer que ses vers sont antérieurs à cette année.

Malgré tous les défauts de la composition, je n'ai pas hésité à la reproduire en entier, d'abord parce qu'elle n'a pas, je crois, été donnée jusqu'à présent en langue française et que c'est un document curieux et caractéristique de l'époque.

Non seulement Sachetti n'est pas un guide, mais, son écrit à la main, on est dérouté.

L'examen des vingt-quatre figures peintes dans les voûtes est malaisé.

L'intérieur d'Or San Michele est rarement bien éclairé ; les fresques, ternies par le contact du badigeon, sont comme revêtues d'une gaze blanchâtre et les contours des figures manquent de netteté.

Sur quelques points on a essayé de notre temps de raviver les contours et les lignes par de nouvelles couches ; on a renoncé à cette tentative et on a bien fait; mieux vaut des tons affaiblis que des couleurs nouvelles.

Quelques figures seulement peuvent être spécifiées, ainsi : David, Moïse, Jean, Joachim, Josué, Macchabée, Judith ; pour les autres, on reste dans l'indécision faute d'éléments iconographiques. Sans doute Jacopo a voulu donner une signification morale à ses personnages, mais on sent qu'il a surtout été préoccupé de l'effet décoratif, et en ce sens il a parfaitement réussi dans la tâche ingrate qui lui fut confiée.

XXXVI

La description des figures peintes sur les piliers donne également lieu à de grandes difficultés (1).

Les architectes avaient très judicieusement préparé les piliers pour une décoration peinte. Sur chaque face, ils avaient pratiqué dans la pierre une réserve en creux peu profonde pour recevoir un Saint de grandeur naturelle ; au-dessous le peintre pouvait représenter, en prédelle, des épisodes de la vie du Saint ou d'autres sujets ; au-dessus il restait un champ libre pour

1. J'ai dû me borner à tenter une description, qui restera incomplète, des voûtes et des piliers ; l'étendre aux doubleaux, aux arcades et aux arcs serait une entreprise irréalisable, vu le nombre des sujets qui dépasse 200 et surtout l'incertitude de significations précises et l'état très affaibli des colorations, suite du badigeon au lait de chaux.

une figure en buste dans une *formelle* et des motifs d'ornement. On ne peut concevoir une meilleure disposition pour la décoration d'un pilier.

Il y avait place pour trente-neuf figures de Saints de grandeur naturelle.

A présent on constate huit emplacements vides ; par les traces de peintures encore visibles au haut des piliers, il paraît évident que les figures des Saints ont été détruites.

Six Saints sont cachés par la boiserie du réduit qui sert de sacristie.

Quatre anciennes figures ont été au XVIe siècle cachées sous des peintures sur bois.

Les figures qui restent en vue n'ont pas été toutes recouvertes par le badigeon ; quelques-unes sont toujours appréciables, mais d'autres sont très abîmées ainsi que les prédelles et les inscriptions peintes au-dessous des personnages.

Ces dégradations s'expliquent par l'état d'abandon dans lequel on avait laissé Or San Michele. Le sanctuaire avait été envahi par des gens qui s'adonnaient à des choses *contra honorem Dei et bonorum christianorum mores*, comme il est écrit dans l'ordonnance de 1480, prise par la Seigneurie pour les chasser.

On a vu qu'Or San Michele était devenu en 1339 le sanctuaire officiel des *Arti*.

Les sept arts majeurs : les juges, la Calimala, la laine, la soie, les changeurs, les médecins, les pelletiers et six des arts mineurs, les maréchaux-ferrants, les liniers, les cordonniers, les armuriers, les maîtres-maçons et charpentiers, les bouchers avaient été mis en possession des tabernacles extérieurs.

Toutes les places étant occupées, les Capitaines attribuèrent à chacun des huit arts mineurs qui restaient à pourvoir, une face de l'un des piliers de l'intérieur avec l'obligation d'y faire peindre son protecteur, de grandeur naturelle. La répartition se fit ainsi en 1380.

Vinattieri, marchands de vin en gros et en détail. Patron, saint Martin.

Albergatori maggiori, hôteliers principaux. Patron, saint Julien.

Oliandi e pizzicaiuoli, marchands d'huile, épiciers, charcutiers. Patron, saint Barthélemi.

Galigai e cuoiai, tanneurs et corroyeurs. Patron, saint Augustin.

Correggiai, bourreliers et selliers. Patron, la Trinité.

Legniaioli, menuisiers. Patron, l'Annonciation.

Chiavaioli, serruriers. Patron, saint Zanobi.

Fornai, boulangers. Patron, saint Laurent.

Les *Arti* avaient été empressés à solliciter leurs concessions, mais quelques-uns le furent beaucoup moins à réaliser les conditions imposées.

Si plusieurs figures furent peintes aussitôt, d'autres se firent attendre.

En 1392, les Capitaines firent sommation aux serruriers d'avoir, sous peine d'une forte amende, à faire peindre leur patron ; et comme d'autres places concédées restaient également inoccupées, ils décidèrent de les faire décorer d'office à bref délai et, au besoin, d'exercer contre les corporations en défaut des poursuites judiciaires.

La décision ne fit pas grand effet, car les patrons des charcutiers, des marchands de vin et des tanneurs n'ont été peints que plus d'un siècle après.

Comme le nombre des places disponibles contre les piliers excédait de beaucoup celui des Arts mineurs à pourvoir, les Capitaines, avant même la distribution de 1380, les concédèrent à des confraternités et même à des particuliers.

On n'a pu, jusqu'à présent, ni établir la liste de ces concessionnaires, ni déterminer les figures qui furent peintes ainsi.

C'est à peine si par des pièces d'archives ou à la vue, il est possible de citer :

Le bon larron,
Sainte Verdiana,
Sainte Lucie,
La Visitation,
Saint Nicolas,
Saint Jean-Baptiste,
Saint Michel Archange,
Saint Antoine de Padoue,
Saint Étienne,
Sainte Marie-Madeleine.

Évidemment un certain nombre de figures dont on sait les noms sont reconnaissables, mais d'autres, dont les noms sont également connus, ne se distinguent pas les unes des autres à cause de la ruine des prédelles et des inscriptions ; ainsi on ne saurait distinguer sainte Lucie de sainte Verdiana et saint Nicolas de saint Zanobi, tous deux étant en évêques et à barbe blanche.

L'Ensevelissement du Christ, par GADDI TADDEO (1300 ? 1366). Galerie de l'Académie à Florence. (Photographie d'ALINARI.)

A plus forte raison règne-t-il de l'incertitude | sur les personnages dont les noms ne sont men-

tionnés nulle part et dont la représentation est dépourvue d'attributs.

Les caractéristiques des Saints n'ont nullement, dans la plupart des cas, préoccupé les peintres d'Or San Michele. On sait, du reste, que la caractéristique d'un saint a différé à une même époque et dans la même contrée. En Toscane, par exemple, au XVe siècle, on trouve saint Antoine de Padoue, barbu ou imberbe, avec des cheveux blonds ou blancs, jeune ou vieux par conséquent, quoiqu'il soit mort à l'âge de trente-six ans.

XXXVII

LES peintures des piliers sont les unes bonnes, les autres médiocres. Dans leur état actuel on ne peut y reconnaître la manière de tel ou tel peintre.

Il faut donc forcément recourir aux écrits ; ils fournissent peu de renseignements et on y constate des contradictions et des erreurs manifestes (1).

Voici les noms des peintres que j'ai relevés non seulement pour les figures des piliers, mais pour les autres peintures d'Or San Michele. Je les mentionne par ordre chronologique, avec de simples observations, l'examen critique des attributions n'étant pas possible.

Gaddi (Taddeo) 1300 ? 1366 ?

L'Ensevelissement du Christ.

Taddeo fut tenu sur les fonts du baptême par Giotto, dont il devint le meilleur disciple. Il peignit à fresque à Florence, Santa Maria Novella, San Spirito, San Stefano ; à Santa Croce, il fit la Vie de la Vierge, toujours visible dans la chapelle Baroncelli et des épisodes de la vie de sainte Marie-Madeleine. Il travailla également à Pise, à Arezzo, à Padoue et dans le Casentin ; presque toutes ces fresques sont perdues.

Plusieurs auteurs le considèrent comme l'architecte d'Or San Michele ; il rebâtit à Florence plusieurs ponts enlevés dans les crues de l'Arno.

La peinture que nous reproduisons est le plus important tableau sur bois de Gaddi qui ait été conservé ; il n'en reste qu'un autre sûrement de lui à la Galerie de Sienne, peint et signé en 1355 : la *Madone sur le trône avec sainte Marie-Madeleine, sainte Catherine et des Anges.*

On lui attribue aussi, mais sans certitude, un tableau en cinq compartiments, la *Madone et des Saints*, conservé dans la sacristie de l'église Santa Felicita de Florence. Mais ce sont là des œuvres relativement secondaires par rapport à l'*Ensevelissement du Christ*, ouvrage de premier ordre comme composition et sentiment.

Dans le soubassement, le prophète Isaïe et le sigle d'Or San Michele, évidemment repeint, les lettres n'étant pas du XIVe siècle.

Les Capitaines avaient commandé le tableau pour l'oratoire ; on ignore à quelle époque il fut enlevé. De la Galerie des Offices où il était, il a été transporté à la Galerie de l'Académie où on le voit encore.

Jacopo da Pratovecchio.

Le bon Larron.

En outre des voûtes et des arcs Jacopo peignit plusieurs sujets sur les piliers, mais on n'en connait qu'un seul le *Bon Larron.* Cette peinture résulte d'un testament fait en 1361 par un malfaiteur condamné à mort ; le coupable laissa l'argent nécessaire et demanda que le crucifié, pour ne pas être pris pour le Sauveur, n'eût pas les pieds croisés l'un sur l'autre, mais séparés et attachés par une corde ; ainsi fut fait.

La peinture est toujours en place ; elle est affaiblie de tons, mais d'un sentiment très doux et harmonieux.

Orcagna (Andrea).

En 1367, le *Cambio*, banquiers et changeurs, demanda à Orcagna un *Saint Mathieu* pour son pilier ; l'artiste étant tombé malade l'année suivante, son frère Jacopo termina cette peinture qui est perdue.

Le *Cambio* n'occupa qu'en 1422 un des tabernacles extérieurs d'Or San Michele, concédés par la Seigneurie aux *Arti* en 1339, et ce fut par cession des Boulangers, trop pauvres pour ériger la statue de leur patron saint Laurent. N'ayant pas de tabernacle en dehors, le *Cambio* se con-

1. Par exemple :

Vasari écrit que Jacopo da Pratovecchio ayant terminé les voûtes d'Or San Michele, s'en retourna dans le Casentin ; il parle de seize grandes figures peintes dans ces voûtes, alors qu'il y en a vingt-quatre.

Le Père Richa, dans ses *Chiese fiorentine*, la publication la plus importante sur les églises de Florence, parue en 1754, parle de seize pilastres, tandis qu'il n'y en a que douze.

Les emplacements, lorsqu'ils sont marqués, le sont d'une façon confuse.

tenta probablement d'une fresque sur un pilier de l'intérieur de l'oratoire ; on s'explique ainsi la commande à Orcagna.

Gaddi (Agnolo) † 1396, fils et élève de Taddeo.

Jésus-Christ parmi les docteurs.

Cette fresque était au-dessus de l'un des deux orgues de l'oratoire; elle a été détruite lorsqu'on construisit le réduit qui sert de sacristie, peut-être vers 1768, lorsqu'Or San Michele fut érigé en paroisse.

Gerini (Niccolo di Pietro).

Saint Nicolas.

Cette fresque fut peinte en 1408 ; elle n'a pas de signes distinctifs.

Ambrogio de Baldese, 1352-1429.

Ce peintre est fréquemment cité dans les dossiers des Capitaines, comme ayant travaillé à Or San Michele, de 1406 à 1415.

En 1408, il a fait une *Visitation*, et en 1413 il a peint le parapet disparu de l'un des orgues. La *Visitation* n'est pas en vue.

Antonio del Pollaiulo, 1429-1498, et Piero del Pollaiulo, 1443-1495.

Tobie et l'Archange Raphaël.

Ce tableau a été, à une époque indéterminée, transporté de l'oratoire dans la résidence des Capitaines.

On ignore ce qu'il est devenu.

Botticelli 1447-1510.

Il a peint pour l'oratoire un baldaquin avec plusieurs figures de la Madone. Vasari, à cette occasion, dit que l'artiste avait trouvé des procédés pour rendre plus résistante la peinture sur étoffes ; le baldaquin n'existe plus.

Lorenzo di Credi, 1459-1537.

Saint Barthélemi, patron des charcutiers et marchands d'huile.

La fresque est probablement toujours sur un pilier, mais on ne la distingue pas des autres.

Albertinelli, 1474-1515.

Saint Augustin, patron des tanneurs ; rien ne fait remarquer spécialement cette figure.

Andrea del Sarto, 1486-1531.

Ce peintre est mentionné comme ayant peint dans l'oratoire une *Sainte Marie-Madeleine enlevée au ciel par des Anges.* Il existe, en effet, en prédelle, au-dessous de la figure de la sainte peinte sur un pilier, un petit sujet semblable, mais on n'y peut reconnaître la manière bien connue d'Andrea.

Sogliani (Giovanni Antonio), 1492-1544.

Saint Martin, patron des marchands de vin. Le saint est en évêque ; la prédelle le montre à cheval en costume antique, coupant son manteau pour le pauvre.

Francesco di ser Morandini da Poppi, 1544-1584.

Ce peintre est mentionné comme ayant peint *Jésus-Christ et saint Jean-Baptiste* dans le chœur, je n'ai pas trouvé ces deux peintures ; du reste, il n'y a pas de chœur dans l'oratoire. Il est marqué aussi pour un *Saint Étienne*, patron de la *Lana*, peint contre le pilier entre les deux portes. Ce pilier a plusieurs Saints ; on ne peut dire lequel est saint Étienne. La *Lana* avait déjà son patron dans son tabernacle extérieur, en 1339

Le résultat de mes recherches est médiocre, je le reconnais, mais les noms de peintres que j'ai cités prouvent que les Capitaines d'Or San Michele ont su, en bien des cas, faire choix entre les meilleurs de leur temps.

J'ai terminé ce que je m'étais proposé d'écrire sur les *Arti* de Florence et particulièrement sur Or San Michele.

Mon intention n'était pas de faire l'histoire complète des *Arti*, histoire de très grand intérêt, qui attend son auteur, mais uniquement de montrer par le baptistère de Saint-Jean, le dôme de Sainte-Marie de la Fleur et l'oratoire d'Or San Michele, ce qu'ont pu accomplir de simples corporations libres, dans une démocratie chrétienne.

BIBLIOGRAPHIE.

Manuscrits :

Archives de l'État à Florence. — Bibliothèque Laurentienne. — Bibliothèque Riccardiana.

Imprimés :

Archivio storico italiano. — Osservatore fiorentino. — Diario fiorentino. — L'Arte (périodiques).

Bacciotti : *Firenze illustrata.* — Baldinucci : *Notizie dei professori del disegno.* — Bigazzi : *Inscrizione e memorie della città di Firenze.* — Bocchi : *Illustratore fiorentino.* — Burckhardt : *Le Cicerone.* — Castellnzi : *Il Palazzo*

d'Or San Michele. — Cavalucci : *Santa Maria del Fiore.* — Cinelli : *Le Bellezze della citta di Firenze.* — Cocchi : *Notizie storiche intorno antiche immagine di nostra Donna in Firenze.*— Crowe et Cavalcaselle : *Histoire de la peinture en Italie.* — Davidshon : *Geschichte von Florenz.* — Follini : *Firenze antiqua e moderna.* — Francescini : *L'Oratorio di San Michele in Orto.* — Gaye : *Cartegio inedito di artisti.* — Marrai : *Gli sproni di Santa Maria del Fiore e il tabernaculo d'Or San Michele.* — Masselli : *L'Or San Michele di Firenze.* — Mazzanti e del Lungo : *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze.* — Migliori : *Firenze illustrata.* — Milanesi : *Della tavola di nostra Donna nel tabernacolo d'Or San Michele.* — Passerini : *Curiosita storiche artistiche fiorentine.*— L. del Prete : *Capitoli della compagnia d'Or San Michele.* — Reymond (Marcel) : *La sculpture florentine.*— Richa : *Le chiese fiorentine.* — Rumhor: *Italianische.Forschungen.* — Vasari : *Le Vite de' piu eccelenti pittori, scultori e architetti ; Nuove annotazioni e comenti di Gaetano Milanesi.* — Villani (Matteo), Villani (Giovanni), Villani (Filippo) : *Storia Fiorentina, Chroniche.*— Villari (E.): *Le Origine della Commune de' Firenze.* — Uzielli (G.) : *Le misure lineare mediovale.*

ERRATA.

ANNÉE 1902.

Page 103, 2e col., 23e ligne, *supprimer les mots :* et forgerons.

» 109, » 44e » » » » et la basilique de San Miniato.

» 196, 1re col., 8° » *au lieu de :* Bologne, *lire :* Milan.

» 463, légende de la figure, au n° 12, *ajouter :* (marbre).

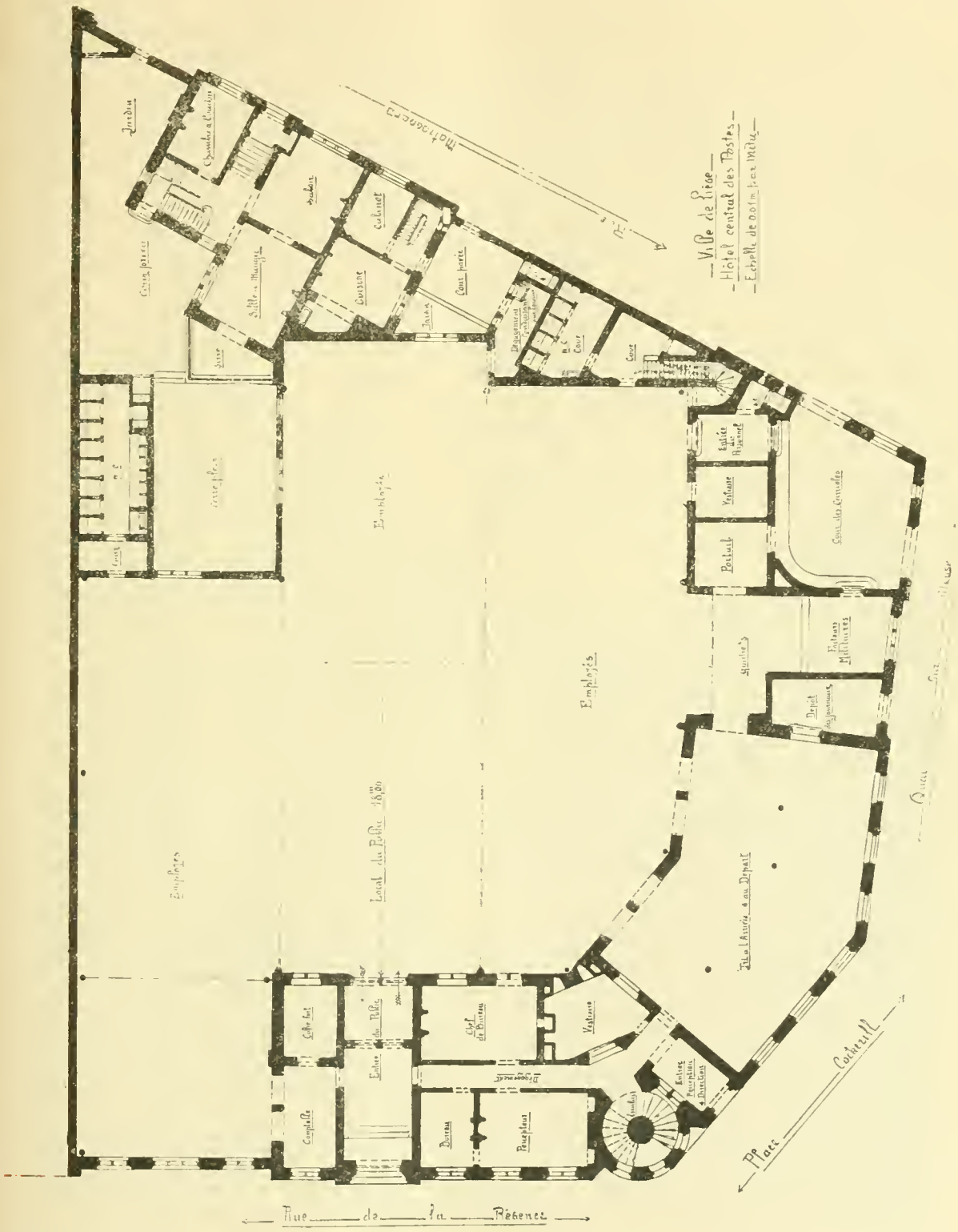
GERSPACH.

Le nouvel Hôtel des Postes de la ville de Liége.

A Belgique, qui conserve généralement longtemps ses ministres, — parfois plus longtemps que ceux-ci ne désirent conserver leur portefeuille, — a eu, au cours d'une longue série d'années, à la tête du département des chemins de fer et des postes, un homme assez original, rentré aujourd'hui dans la vie privée avec autant de simplicité et de fermeté dans ses principes et ses vues qu'il était arrivé au pouvoir. Il s'appelle A. Van den Peereboom (1). C'est tout d'abord un chrétien sans peur et sans reproche, énergique et droit, qui jamais ne s'est laissé troubler par les quolibets et les railleries des petits journaux de Bruxelles, dans les exercices de sa piété, ni dans la profession de sa foi. Aimant les traditions de son pays, dont il connaît l'histoire, il aime aussi avec une sorte de passion, les arts qui sont l'expression du génie national. Il fut de bonne heure grand collectionneur et a débuté, en cette qualité, par une riche bibliothèque d'incunables, d'éditions anciennes et précieuses. Plus tard, il a fait de l'hôtel qu'il habite en célibataire, ce que le public nomme un Musée, mais ce qui n'est, en réalité, pas une collection à ses yeux ; c'est un mobilier dont toutes les pièces appartiennent au passé, pas toujours au même siècle, et si le visiteur trouve une statue médiévale de la Sainte Vierge particulièrement belle, respirant et inspirant une véritable piété, soyez certain que c'est dans la chambre à coucher du propriétaire ou dans son oratoire qu'il a fallu la chercher.

Lorsque M. Van den Peereboom était au pouvoir, il s'aperçut un jour qu'en présence du développement considérable de la population, du négoce et de la vie active des grandes villes du pays, les anciens bureaux de poste de ces cités étaient devenus d'une insuffisance tellement gênante, qu'ils devenaient une entrave au trafic dont ils devaient favoriser les développements et l'essor. Il fallut donc remédier à ce que ces constructions destinées au service public avaient de mesquin et d'arriéré. Le ministre ne s'en effraya nullement ; il envisagea, au contraire, la nécessité de construire des édifices destinés à donner satisfaction aux expansions de la vie moderne comme une excellente occasion de reprendre dans le domaine de l'architecture les traditions de l'art national du passé, en donnant aux édifices dont la création s'imposait un aspect en quelque sorte historique. Chez cet homme à la volonté tenace, une conception ne restait pas longtemps à l'état d'idée ou de projet ; elle passait aussi rapidement que les circonstances le permettaient à l'état de fait. Or, la volonté du ministre était que les architectes chargés de réaliser sa conception, reprissent, dans chaque ville où allait s'ériger un hôtel des postes, dans leur œuvre, les traditions de l'architecture locale, ou, si l'on aime mieux, régionale. Il ne voulait pas faire construire sur les bords de l'Escaut comme autrefois on bâtissait sur les bords de la Meuse, ni construire dans les provinces où existe encore la pierre de taille en abondance, comme dans les régions où d'importants monu-

1. M. Van den Peereboom est resté à la tête du département des Chemins de fer du 16 janvier 1884 au 3 août 1899



ments ont été édifiés en briques, à une époque où l'architecte n'ayant pas d'autres matériaux à sa disposition, savait s'en servir pour faire des chefs-d'œuvre.

Le ministre n'était pas un rêveur, ni ce que l'on aurait appelé autrefois un idéologue. Pour donner suite à sa pensée, il s'adressa à des architectes capables de la comprendre et de la réaliser. N'aimant pas trop la centralisation, ce fut dans la mesure du possible, avec des artistes du terroir qu'il se mit en rapport. C'est ainsi que pour l'hôtel des postes de la ville de Gand, il prit pour architectes M. Cloquet, professeur à l'Université de cette ville, et M. Mortier, architecte provincial, qui, l'un et l'autre, ont donné des preuves de leur talent et de leur intelligence du style médiéval, tel qu'il a été mis en œuvre dans la cité de Charles V. Les mêmes architectes ont été chargés de convertir en hôtel des Postes l'intéressante maison connue sous le nom de « Maison des Templiers » à Ypres [1].

Il fut question de leur confier la construction d'un hôtel de même nature, mais de proportions grandioses, à Tournai, dans le voisinage de la magnifique cathédrale de cette ville : il devait en quelque sorte se grouper avec ce monument, mais ce projet échoua en présence d'une opposition locale, — car, pour être ministre, on ne peut, en Belgique surtout où l'esprit communal est très développé, — vaincre facilement ces sortes d'oppositions. A Courtrai, ce fut M. l'architecte Langerock, et à Bruges, M. Delacenserie qui édifièrent, toujours en s'inspirant de l'architecture du terroir, de nouveaux hôtels de même destination. Pour Verviers, M. Van Houcke, architecte de l'Administration des Postes, a dressé les plans d'un édifice de grand caractère, bien national, et le même praticien a aménagé en bureau des Postes, — tout en le restaurant habilement, — le Refuge de l'Abbaye de Lobbes, à Thuin, dont notre Revue a donné une gravure de la façade [1]. A Liége et à Dinant, semblable travail fut confié à M. Edmond Jamar, architecte liégeois, familiarisé avec le style mosan et les matériaux employés dans cette région.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 442, où se trouve une vue de cet intéressant monument.

C'est l'hôtel des Postes de la ville de Liége que nous voulons faire connaître aux lecteurs de notre Revue : ils savent que si nous étudions les monuments anciens, nous aimons à le faire en vue des progrès de l'art nouveau ; ils savent aussi que nous aimons à saisir l'occasion d'appeler l'attention sur les travaux actuels qui s'inspirent des bonnes traditions.

***

L'édifice, situé tout au centre de la ville, est bien placé pour le service public. Il est accessible par des ponts aux deux quartiers divisés par la Meuse, et fondé sur une place qu'il a fallu établir en démolissant tout un quartier composé de ruelles sordides et d'habitations mal famées. Ce quartier se nommait dans le patois du pays « le Chaffour », parce que au moyen âge plusieurs fours à chaux y étaient établis, et que par conséquent il était habité par des chaufourniers. Le plan terrier, que nous mettons sous les yeux du lecteur, lui permettra de se rendre compte à quel point la configuration du terrain est irrégulière, et semble offrir de difficultés à l'assiette d'une construction monumentale. Heureusement que le style adopté et mis en œuvre par un architecte de talent, loin d'avoir à redouter les irrégularités dans les lignes et même dans les niveaux d'un terrain à bâtir, trouve souvent dans cette irrégularité même des ressources et des effets inattendus. En ce qui concerne l'aspect pittoresque des façades, le constructeur est assurément sorti victorieux de l'épreuve.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1892, p. 370.

Liége. — Nouvel hôtel des Postes.

Loin de chercher un effet imposant par le développement de façades solennelles et symétriques, il a franchement accepté le parti qui lui était imposé, et tout d'abord il a cherché la disposition répondant le mieux aux services auxquels le bâtiment devait satisfaire. Le plan fait connaître ces dispositions et nous épargne à cet égard l'examen des détails. Nous laissons aux techniciens compétents le soin de juger de la distribution des locaux, en faisant observer seulement que l'architecte avait à travailler sur un programme établi par l'Administration des Postes. Celle-ci, d'après un article paru dans la *Chronique des Travaux Publics* (1), n'a eu qu'à se louer de la manière dont ce programme a été réalisé. Ajoutons toutefois qu'à l'usage, dès que le nouvel hôtel des Postes a été livré au public, sa disposition a été reconnue pratiquement utile et de tout point commode. L'accès est facile, et, dès que l'on a franchi le vestibule exhaussé de quelques marches, on se trouve devant un vaste *hall* bien aéré et où une série de guichets annoncent par des inscriptions les services auxquels ils répondent. L'encombrement et la confusion ne semblent pas possibles. Quant aux bureaux et aux locaux de l'Administration intérieure, tout semble aménagé de manière à donner satisfaction au percepteur et à ses employés ; c'est là un point capital. En architecture, il n'y a pas de beauté réelle sans logique, et sans utilité. La première condition esthétique d'un édifice quelconque est de répondre de la manière la plus adéquate possible à sa destination.

***

Les vues que nous donnons des façades de l'Est et du Midi nous dispenseraient également d'entrer dans de longues descriptions, si le point de vue auquel a pu se placer le photographe avait permis de rendre l'aspect complet de l'ensemble. Il est à regretter que cela n'ait pas été possible, et malgré la fidélité des reproductions elles ne rendent pas justice à l'effet du groupement des différents corps de bâtiment. C'est ainsi que l'on n'a pu y faire entrer l'habitation du percepteur des postes, qui, par le contraste qu'elle offre avec les autres parties de l'édifice, ajoute beaucoup à l'impression du spectateur. Elle est traitée dans un style plus simple que le reste, nous dirions volontiers plus bourgeois, s'il n'était pas d'une tenue plus sévère. On y trouve en effet le confort d'une habitation moderne, dont les lignes et les détails font, par leur sobriété, valoir la richesse relative des constructions consacrées à l'usage public.

La vue que nous donnons de la façade méridionale offre, à la gauche du spectateur, l'entrée du public et au centre la tour d'angle contenant l'entrée et l'escalier de service. On peut facilement se rendre compte, par cette vue, que, se conformant aux intentions du ministre, et suivant en cela ses propres aspirations et ses préférences, M. Edmond Jamar a pris le style de sa construction et les éléments décoratifs à l'architecture mosane de la dernière moitié du XVe et du commencement du XVIe siècle. L'ancien palais des princes-évêques de Liége, incontestablement l'édifice civil le plus considérable de la région, lui a fourni les éléments principaux de cette façade et une série de motifs d'un très bon effet. Parmi ceux-ci, il faut remarquer les divisions verticales qui donnent une sorte de rhythme à l'ordonnance, en aboutissant aux fenêtres à tympan formant pénétration dans le toit, et dont les rampants sont ornés de crochets ; les fenêtres à croisillons, de forme carrée au rez-de-chaussée, surmontées de

1. V. *Chronique des Travaux publics* du 30 août 1896.

HÔTEL DES POSTES (Ville de Liége.)
Facade méridonale.

Phototypie B. Kühlen, M.Gladbach.

tympans en ogive ornés de sculptures à l'étage ; enfin, cette tour d'angle qui donne à la façade un aspect en quelque sorte historique. On se rappellera que l'ancien palais des princes-évêques était autrefois défendu et surtout orné à chacun de ses retours d'équerre par de solides tours qui ont successivement disparu. Les galeries surmontant les chéneaux qui relient les lucarnes, et les arcatures qui accusent les cordons et les entablements de la tour, tout cela a un goût de terroir bien prononcé. Mais en ressuscitant en quelque façon ces divisions et les éléments de la construction comme ceux de l'ornementation, l'architecte l'a fait avec l'aisance et la sûreté d'un maître ; il se sert de l'idiome des vieux cimenteurs liégeois, non en homme qui parle péniblement une langue étrangère, mais en enfant du pays qui parle sa langue maternelle.

Une décoration plastique rehaussée de couleurs et de dorures vient égayer les façades principales. Parmi ces détails il s'en trouve que nos planches, d'une échelle trop réduite, ne permettent guère de saisir. C'est ainsi que des statuettes en bronze doré couronnent les colonnettes engagées qui, partant des soubassements aboutissent à des niches couvertes de dais. Ces statuettes sont les effigies de six bourgmestres de la ville de Liége, en fonction à l'époque où régnait le style architectural de l'édifice [1]. Les écussons aux armoiries des cinq grandes divisions de l'ancienne principauté de Liége sont encastrées dans les panneaux, entre le rez-de-chaussée et l'étage. Ce sont les blasons du duché de Bouillon, du marquisat de Franchimont, des comtés de Looz et de Horne. Au-dessus de l'entrée principale, se trouvent les armes de Belgique, de la principauté et de la ville de Liége. Cette partie du décor aurait pu être traitée dans un style moins moderne et plus conforme aux traditions héraldiques, d'autant que, comme les statuettes des bourgmestres trop mouvementées, elles s'imposent à l'attention par le scintillement indiscret des dorures et l'éclat des émaux, éclat actuellement intempestif, dont le temps et les agents atmosphériques auront d'ailleurs bientôt raison.

1. Les statues sortent de l'atelier de M. de Mathelin, statuaire à Liége.

***

L'hôtel des Postes étant bâti sur une place située tout au centre d'une cité universitaire, populeuse, active et commerçante, on peut voir s'y dérouler toute la vie matérielle et intellectuelle d'une grande ville. Le matin, c'est le marché aux légumes et aux denrées alimentaires, ce sont les ménagères allant aux provisions, qui apportent l'agitation, le bruit et la vie sur la place. Vis-à-vis, c'est la Bibliothèque de l'Université, où viennent s'alimenter la science et la vie de l'esprit. En retour d'équerre, ce sont les longues et monotones façades de l'Université, frontispices des salles et des auditoires, banaux autant qu'incommodes, aussi fatigants pour les professeurs par l'acoustique et les dispositions défectueuses que redoutés des étudiants. Au haut de la façade principale, quelques statues sont huchées sur l'entablement. D'un symbolisme inexpliqué, ces manifestations plastiques sont obligées de courber la tête par les saillies de la corniche, qui ne leur permettent pas de la tenir élevée et droite.

Lorsque plusieurs générations nouvelles auront passé sur les diverses constructions qui entourent cette place, actuellement théâtre de la vie de tous les jours, et que le temps, le travail et la circulation des

hommes auront répandu sur elles la poussière et les teintes que le temps seul peut donner, le passant viendra peut-être y chercher les souvenirs du passé et l'expression que notre époque a pu laisser dans le domaine de l'art. Je crois qu'il passera indifférent et presque inconscient devant le long déploiement des façades du palais universitaire ; mais si sa promenade est matinale et s'il s'arrête devant le groupe des constructions formant l'hôtel des Postes, éclairé par les rayons du soleil levant, il rendra hommage à l'artiste, qui a su trouver dans les traditions de l'art de son pays les éléments d'une inspiration vraie et d'un édifice utile. Il se réjouira de voir une œuvre d'art abritant les dispositions commodes d'un service que l'on peut regarder comme l'un des agents les plus actifs et les plus indispensables de la vie moderne.

Jules Helbig.

Mélanges.

Symbolisme de la façade de la cathédrale de Poitiers, au XIVe siècle.

LA cathédrale de Poitiers, commencée au XIIe siècle, ne fut achevée qu'au XIVe, époque de sa consécration. Le style de la façade concorde parfaitement avec cette date.

L'architecte, continuant la tradition de ses prédécesseurs aux siècles antérieurs, s'est ingénié à faire parler les pierres de l'édifice d'une façon simple et intelligible à tous les fidèles indistinctement. Les deux idées dominantes sont le nombre trinaire, allusion à la Trinité et le symbolisme dérivant de l'orientation.

La façade, en effet, admet trois éléments distincts dans son architecture. En hauteur, il y a un rez-de-chaussée, qui donne accès à l'église ; puis, un étage de fenêtres pour l'éclairer ; enfin, un pignon pour dissimuler la toiture. En largeur, elle offre un corps de bâtiment serré entre deux tours et, à la partie inférieure, le portail est percé de trois portes.

Le « prospect » de la façade, suivant la règle, est à l'Occident, parce que le plan rectangulaire a été déterminé par les quatre points cardinaux, qui correspondent à la fois, d'après la course du soleil, aux quatre saisons et aux quatre âges de l'homme. Le Nord, qui manque de lumière, exprime l'hiver glacé et l'enfance inerte ; au Levant, se manifestent le printemps radieux et l'adolescence pleine d'avenir ; le Midi groupe l'été chaud et l'homme fait ; l'Occident clôt la série par l'automne et la vieillesse, où la nature décline.

Le dernier des points cardinaux a reçu trois noms fort expressifs : *Occident*, *Couchant* et *Ponent*.

L'*Occident*, étymologiquement, indique plus qu'une chute. L'homme succombe sous le fardeau de la vie qui le tue.

J'aime mieux le mot *Couchant*, moins brutal. L'homme, au soir, se couche pour réparer ses forces. Que ce soit dans un lit ou en terre, peu importe, car, en réalité, pendant ce temps d'arrêt, il sommeille.

Ponent a une saveur particulière, puisqu'il dit que l'homme n'est que déposé dans la tombe, suivant le style ecclésiastique qui appelle la cérémonie de la sépulture une *déposition*.

De ces trois termes résulte directement que la mort, envisagée au point de vue chrétien, n'est qu'un sommeil passager, une transition de la vie de la terre à la vie du ciel, ou plutôt une interruption entre les deux vies du temps et de l'éternité. La préface des morts, mise en vogue par le rit parisien et que beaucoup de diocèses de France ont bien fait de conserver, l'enseigne excellemment : « Vita mutatur, non tollitur et, dissoluta terrestris hujus habitationis domo, æterna in cœlis habitatio comparatur. »

La cathédrale, dans sa façade, ne parle pas un langage différent : elle oppose la vie à la mort, par une de ces antithèses familières au moyen âge. C'est cette doctrine, imposante et poétique, que je veux développer ici, en témoignage de la foi et de la science de nos ancêtres, qui connaissaient à fond la liturgie, source d'inspirations fécondes, quand on sait en tirer parti.

I

LES trois portes du portail central répondent, par les sculptures appropriées de leurs tympans respectifs, à ce que les mystiques ont appelé les *fins dernières*, c'est-à-dire la *mort*, le *jugement* et le *paradis*. De là trois groupes distincts dans l'iconographie et le symbolisme.

L'ancienne basilique vaticane avait une porte spéciale qu'on appelait indifféremment *porte des morts* ou *porte du jugement*, parce qu'elle était exclusivement réservée aux enterrements. De même, à St-Pierre de Poitiers, la porte de gauche, relativement au spectateur, s'ouvrait en deux circonstances spéciales, les funérailles et les baptêmes. Sa situation était elle-même une indication, car, en latin, *sinistra*, qui a fait *sénestre* en français, s'est traduit en même temps par *gauche* et *sinistre*.

Au-dessus de sa baie est sculptée la mort de la

Vierge, la plus sublime des créatures, après son divin Fils et dont l'Assomption glorieuse fait songer à la résurrection finale. On pouvait aussi bien y figurer l'ensevelissement du Christ, mais c'eût été faire double emploi avec la verrière du chevet qui représente la crucifixion et le saint Sépulcre. Donc les morts faisaient par là leur entrée solennelle, sous la protection immédiate de Marie. S. Fortunat, dans une de ses hymnes admise au *Petit Office*, n'a-t-il pas cette invocation à la *Mère de grâce et de miséricorde*, qu'il convient surtout de prier à l'heure dernière et décisive :

Maria, mater gratiæ,
Mater misericordiæ,
Tu nos ab hoste protege
Et hora mortis suscipe.

L'office funèbre se faisait dans le transept gauche ou du Nord, dont le vocable est désigné, à la clef de voûte, par le médaillon de la Vierge levant l'Enfant Jésus dans ses bras. La cérémonie achevée, le cortège se dirigeait, par la porte St-Michel, vers le cimetière, situé sur le flanc septentrional de la cathédrale ; l'archange a été constitué par l'Église comme le présentateur et le défenseur des âmes, son secours était opportun dans la circonstance.

Au bout de la même nef, on descendait à la chapelle de St-Sixte, où les évêques ont leur caveau. Là encore nous sommes en plein Nord du côté qui, par ses rigueurs, exprime le mieux la désolation causée par l'hiver, le froid, la glace et le terrible vent d'aquilon.

Ce n'est pas tout : près de la porte des morts se dresse une tour qui, par une de ses faces latérales, confine au cimetière. Elle aussi parlait du trépas de deux manières : par l'horloge mesurant le temps qui s'enfuit et les *cloches*, de moindre calibre, affectées aux sonneries mortuaires. De nos jours, à peu près partout en France, nous ne connaissons que la *volée*, qui est essentiellement joyeuse : on l'emploie, sans variations, pour Dieu, les saints, les vivants et les morts, singulière dérogation au bon sens. En Italie et dans le Midi, à Marseille, par exemple, les tintements répétés et saccadés tombent comme des larmes et excitent à pleurer ; c'est l'ancien *glas*, qu'il conviendrait de reprendre.

Le cimetière est devenu une place, plantée de tilleuls. Son décor était autrefois l'if, le cyprès, l'arbre vert: on avait fait ce choix pour un double motif, l'incorruptibilité de son bois qui suinte la résine et la persistance de ses feuilles qui ne tombent ni ne vieillissent. Le fidèle y voyait avec raison un symbole de sa croyance en la vie future et d'espérance pour la résurrection des trépassés.

La porte des morts était encore celle des baptêmes, car il existe deux morts, occasionnées par le péché d'Adam et d'Ève ; la mort corporelle, qui abat l'homme et le fait dormir dans le cimetière, en attendant que l'éveille la trompette de l'ange, et la mort spirituelle, qui trouve sa vie dans la tombe du Christ. Tel est l'enseignement de S. Paul, et c'est pourquoi, très anciennement, les fonts baptismaux jouissent de cette triple caractéristique, qui s'est maintenue en Italie : on y descend comme dans une fosse, la forme est celle d'une urne ou sarcophage et sa place normale est au Nord.

La tour septentrionale reste toujours incomplète, même après son exhaussement, pour accuser davantage la différence sensible du rôle joué par les deux clochers. L'époque du flamboyant, rompant l'unité du style, sans que ce soit trop choquant pour les yeux, lui superposa une sorte de maisonnette octogone, sans terminaison normale, comme est une flèche en pareille occurrence. Ne nous en plaignons pas. Là était la loge élevée ou, suivant l'expression technique, l'échauguette dans laquelle le veilleur de nuit faisait le *guet*. Il y avait ainsi double surveillance, l'une intérieure (les coutres couchant dans l'église) et l'autre extérieure.

Au guetteur incombait le triple office de sonner le couvre-feu, de préserver la ville endormie et de cloqueter pour les morts.

Le couvre-feu, qui se sonne encore à Notre-Dame la Grande, arrêtait la circulation dans les rues, faisait fermer les portes des villes, obligeait à clore les ateliers, à rentrer chez soi et à éteindre tous les feux, cause fréquente d'incendies. Il était précédé du son de l'*Angelus ;* on se couchait sous la protection de Marie. C'était entrer pleinement dans les vues de l'Église qui plaçait une antienne à la Vierge à la fin des complies, qui sont la prière liturgique du soir.

Le tocsin était sous la main du guetteur, qui annonçait l'approche de l'ennemi, les séditions populaires, les attaques nocturnes, les menaces de l'orage et les incendies. La manière de sonner a créé le mot tocsin ; mais la reconnaissance publique a appelé plus justement la cloche libératrice la *Sauveterre.*

A minuit, l'heure des fantômes et des apparitions, le *cloqueteur* se tournait aux quatre vents et, d'un ton lugubre, invitait les vivants à prier pour les morts par cette formule traditionnelle :

« Réveillez-vous, gens qui dormez,
Priez Dieu pour les trépassés. »

Le veilleur veillait donc sur la mort, dans l'intérêt des vivants ; s'il ne pouvait empêcher son action violente et immédiate, du moins il la suspendait et la retardait ; la mort survenue, il implorait une prière pour les défunts. La charité chrétienne a l'habitude de ces pratiques réellement utilitaires.

Après le sommeil de la nuit, image du sommeil transitoire de la mort, le guetteur, qui du haut de sa tour voyait poindre le jour, se hâtait de tinter l'*Angelus* ou, comme l'a dit poétiquement Chateaubriand dans une romance célèbre, « le retour du jour ». En même temps, le chapitre, invité par la petite cloche pendue au clocheton septentrional du chevet et qu'on appelait pour cela *cloche de prime*, commençait au chœur la première heure de l'office diurne par cette strophe de l'hymne de S. (1)

« Jam lucis orto sidere,
Deum precemur supplices
Ut in diurnis actibus
Nos servet a nocentibus. »

II

Le groupe central se partage en deux sections ; en bas, la terre qui va être jugée ; en haut, le ciel, où trône la divinité.

A l'étage moyen, dénommé par les Anglais à cause de sa clarté *clerestory*, la lumière est versée à l'intérieur de la cathédrale, par trois grandes baies, deux rectangulaires et une circulaire, toutes trois allusives aux trois personnes de la Ste Trinité.

Chaque fois que je passe devant cette façade, ainsi percée intentionnellement, cette belle strophe de S. Thomas d'Aquin, dans l'office du St-Sacrement, me revient à la mémoire et sur les lèvres, pratique que je suggère volontiers aux âmes pieuses :

« Te, Trina Deitas Unaque, poscimus,
Sic nos tu visita, sicut te colimus.
Per tuas semitas duc nos quo tendimus,
Ad lucem quam inhabitas. »

Cette formule implique trois choses : la *visite* de la Trinité, qui séjourne en permanence dans les églises ; le *culte* qu'elle provoque et qui revient sans cesse dans la doxologie *Gloria Patri ;* la *prière* par laquelle nous demandons de participer à la lumière.

La lumière elle l'est elle-même : « O lux, beata Trinitas » ; elle la fait rejaillir autour d'elle et l'habite ; elle nous guide pour y parvenir.

Or la lumière est le jour, par opposition aux ténèbres et à la nuit ; par concomitance le jour symbolise la vie et la nuit la mort, de même que le soleil se couche à l'Occident pour reparaître, le lendemain matin, à l'Orient ; de même, nous avons ici un emblème non équivoque de la mort à la vie.

A l'heure de none, où le soleil commence à décliner, l'hymne initiale nous fait soupirer après uu soir lumineux, où la vie ne succombe pas et se retrouve dans l'éternité, comme récompense d'une sainte mort.

« Largire lumen vespere
Quo vita nusquam decidat
Sed præmium mortis sacræ
Perennis instet gloria. »

La liturgie parisienne, suivie en cela par la liturgie poitevine, chantait le dimanche, à vêpres, une strophe, pleine d'élan, qui vaut bien celle de l'antiquité :

« O quando lucescet tuus,
Qui nescit occasum, dies !
O quando sancta se dabit,
Quæ nescit hostem, patria ! »

1. Mgr B. de M. a laissé en blanc le nom de l'auteur de cette hymne que le T. R. chanoine Ul. Chevalier, dans ses *Poésies liturgiques*, dit ambrosienne. (Note de M. E. Girou.)

III

La scène du jugement comporte deux éléments distincts : la préparation et l'exécution, autrement dit la majesté et la sentence.

La fenêtre circulaire qui surmonte le tympan de la porte médiane, a reçu, au moyen âge, trois noms également significatifs: *rose*, *roue* et *o*.

Rose s'est dit par comparaison avec la fleur de ce nom, justement qualifiée de reine des fleurs. Ses cercles concentriques se multiplient comme les pétales superposés de la fleur. Or la rose est à la fois l'emblème du Christ et de Marie ou des deux ensemble, en raison de son parfum et de sa grâce. Aussi l'on comprend ce poète du XIIIe siècle qui assimile Jésus à l'abeille attirée par le charme de la rose et s'y enivrant de son odeur.

Roue indique une forme ronde et rayonnante : telle est l'auréole du Christ transfiguré au Thabor chez les Byzantins. C'est justice, puisqu'il est lui-même le soleil que la liturgie, aux vêpres du mercredi, compare à une roue enflammée :

« Quarto die qui flammeam
Dum solis accendis rotam. »

Enfin, par sa forme circulaire, la majuscule O fait de suite songer à une auréole enveloppante et à la bienheureuse éternité, qui durera toujours.

Cet insigne est, en effet, une des caractéristiques de la divinité, qu'elle exprime au même titre que le nimbe crucifère. Le Christ y est littéralement enveloppé de lumière. Or, cette lumière est la gloire de son Père, comme chante l'hymne angélique, qui y ajoute un autre attribut, le siège, par lequel est constituée la majesté : « Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. »

Les deux vitraux du chevet et de la façade ont une corrélation manifeste, car ils se complètent mutuellement : au chevet, le Christ meurt et monte aux cieux ; à l'Occident, il règne dans la majesté et la gloire. Il en est ainsi à la cathédrale d'Angers, où la vie du Christ s'épanouit au levant tandis qu'elle s'achève au Midi dans une rose splendide, où figure la cour céleste chantant ses louanges. Le Symbole des Apôtres donne la clef de cette iconographie et de ce symbolisme : « Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est, et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos, cujus regni non erit finis. »

Tout y est, dans la rosace poitevine : la gloire radieuse, la majesté incomparable, le règne sans fin. Le Christ est là comme le trait d'union entre la mort et la vie ; la mort, il l'a vaincue par sa résurrection ; la vie, il l'a reconquise par sa résurrection ; la royauté, il l'a reprise à son ascension. C'est du haut de son trône qu'il descendra pour le jugement, « inde venturus est », ou plutôt il s'abaissera vers la terre.

Le tympan, où figure la sentence finale, est une magnifique page d'iconographie médiévale. Il lui manque, pour être complète, les apôtres, associés comme juges au souverain Maître ; fait aussi défaut le chef du collège apostolique, qui se tenait debout au trumeau de la grande porte, actuellement disparu. Là il remplissait un double rôle, comme titulaire de la cathédrale et comme introducteur des élus dans le ciel, grâce au pouvoir des clefs.

IV

La troisième porte, qui avoisine la tour du Midi, mérite d'être appelée la *porte du paradis*, parce qu'à son tympan est sculptée l'*histoire* de S. Thomas montrant au roi de Perse le *palais du ciel*, qui est vraiment la « domus æternalis». De ce côté entraient les époux joyeux et la foule des fidèles qui se rendaient au transept droit, où ils assistaient à la messe paroissiale, si en honneur à Poitiers. La grande porte ne s'ouvrait que pour le clergé en procession, les pompes extraordinaires et les entrées solennelles ; cet usage s'est maintenu dans les basiliques romaines.

La tour méridionale participe à ce renouveau de la vie spirituelle, car elle a une sonnerie festivale et un haut clocher, dont les huit pans étalent aux yeux la béatitude céleste acquise ici-bas par l'exercice des vertus, dont quatre cardinales, trois théologales et une morale, la *Religion*.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la maison de Sa Sainteté.

Verres blancs, au XVIIe siècle.

Il est essentiel de voir clair dans une église, soit pour lire commodément ses prières ou son guide, soit pour examiner, jusque dans les moindres détails, les objets d'art et d'archéologie, qui y sont exposés. L'obscurité de Notre-Dame de Paris, quelque mystique qu'on la suppose, est vraiment fatigante pour les yeux.

Le XVIe siècle fit encore des vitraux ; mais ils furent toujours, dans l'ensemble, d'une couleur moins intense qu'au moyen âge. La différence est sensible quand on compare la Ste-Chapelle de Champigny (Indre-et-Loire) avec la Ste-Chapelle de Paris.

Le XVIIe siècle préconisa l'emploi du verre blanc. Il n'y aurait eu que demi-mal ; mais, en maint endroit, on défonça les anciens vitraux, comme on fit à la cathédrale de Poitiers, pour donner plus de clarté, dans le chœur principalement, où les chanoines chantaient l'office. C'était aller trop loin dans la voie de la réforme.

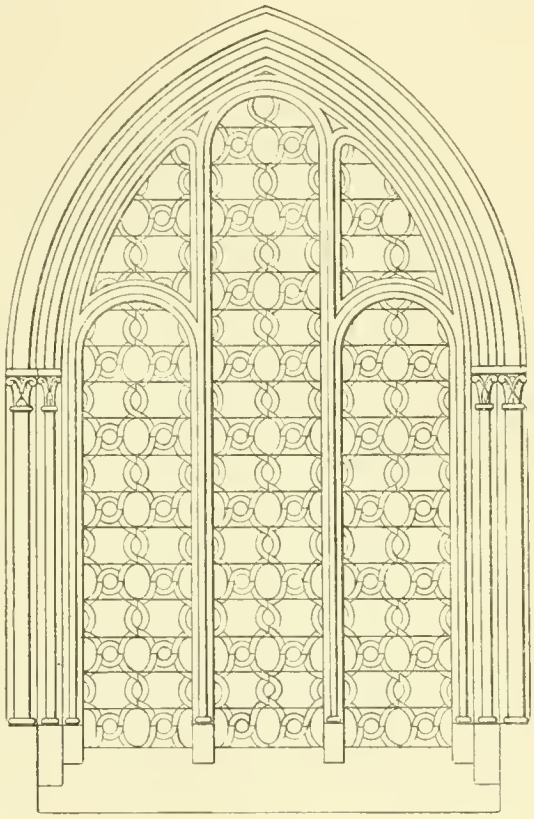
Parfois, on procéda plus sagement. La fenêtre, par exemple à St-Sulpice de Paris, eut son fond en verre blanc, mais on rehaussa le centre d'un sujet et la bordure d'une bande étroite, le tout presque grisaille et de teinte claire, insuffisante à absorber les rayons lumineux. C'était une transition, renouvelée du XIIIe siècle, telle qu'aux cathédrales de Tours et de Clermont. Nous ne saurions trop recommander, de nos jours, ce système, pour éviter l'assombrissement.

Toutefois, le verre blanc n'est acceptable qu'à deux conditions, à savoir : qu'il sera légèrement verdâtre, ce qui est préférable au dépoli, et qu'il sera serti à petits plombs. Par ces plombs rapprochés, le vitrail se séparera nettement de la vitrerie des appartements domestiques. Rien ne choque à Rome, entre autres à St-Pierre, comme ces fenêtres carrées, dont les vitres blanches sont rectangulaires, à l'instar de celles de nos maisons ; les araignées se chargent de les teinter en y attachant leurs toiles grises.

L'avantage des plombs est aussi de fournir un élément décoratif très varié. M. Édouard Didron en a donné de curieux modèles, d'après les vitraux des XIIe et XIIIe siècles, au tome XXVIIe des *Annales archéologiques.*

M. de Dion, qui est un archéologue distingué, avait envoyé à Léon Palustre le dessin d'une fenêtre de l'église de Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise), vitrée au moment où cessa la pratique du vitrail de couleur.

Cette fenêtre, à en juger par les colonnettes de ses pieds droits, remonte au XIIIe siècle. A la Renaissance, pour s'accommoder au goût nouveau, on la divisa, par deux légers meneaux,



Verres blancs à petits plombs, dans l'église de Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise). Dessin de M. A. de Dion.

en trois baies égales, terminées chacune par un cintre. Cette transformation tardive n'est pas un fait unique : je la constate, à la même date, à la grande fenêtre de la collégiale de Menigoute, percée, au XIVe siècle, dans le mur droit de la collégiale : une baie de ces dimensions, hauteur et largeur, devait inonder le chœur et l'église de clarté.

Le remplissage fut fait économiquement, en verres blancs, découpés en ronds et en bandes, de manière à produire une succession d'entrelacs, grâce aux plombs qui les enserrent. C'est peut-

être un peu monotone pour une vaste surface, mais, du moins, a-t-on tiré le meilleur parti possible de cette décoration sommaire, dont on a des équivalents dans l'ouvrage de Levieil traitant de la peinture sur verre (1).

L'entrelacs est à la fois vertical et horizontal ; des barres de fer, posées horizontalement, l'assujettissent aux parois et aux meneaux. Le type n'est pas propre au vitrail ; il remonte bien plus haut en sculpture, par exemple sur les chancels des églises italiennes du VIe au IXe siècle ; la mosaïque l'a également employé au pavage des basiliques, comme on le voit dans le splendide ouvrage du commandeur de Rossi.

Ce motif est souple et gracieux. Dans la pratique actuelle, on pourrait l'agrémenter de traits en couleurs, rouge, bleu, jaune, ainsi qu'on le remarque à la cathédrale de Poitiers pour les grisailles du XIVe siècle, posées dans les basses nefs.

J'en ai dit assez pour commenter le dessin tracé par M. de Dion : il eût été regrettable qu'il dormît oublié dans mes cartons, avec le legs considérable de papiers de toutes sortes qui me vient de mon ami regretté, Léon Palustre, d'autant plus que je l'estime utile en ces deux circonstances : document pour la vitrerie d'église et modèle dont peuvent s'inspirer nos verriers contemporains.

X. Barbier de Montault.

Deux têtes de pleureurs du XVe siècle au musée de Douai.

NE des questions les plus intéressantes et les moins résolues de l'art français est celle de l'influence flamande au XVe et au XVIe siècle. On sait qu'un très grand nombre d'artistes flamands ont travaillé dans toute la France à ces époques, et l'on reconnaît à première vue le style puissamment vrai et un peu vulgaire qui a régné dans la plastique de la fin du XIVe au cours du XVIe siècle. Reste à savoir quel rapport il existe, s'il en existe un entre ce style qui fut une mode universelle et la nationalité flamande de la plupart des grands artistes de la même époque.

On peut espérer que des travaux aussi consciencieux que pénétrants donneront un jour la solution de ce problème, puisque M. R. Kœchlin, après avoir si bien fait ses preuves dans l'étude de la sculpture troyenne, s'occupe en ce moment de l'art flamand, et puisque M. Poinsot prépare au sujet des sculpteurs de Dijon un livre que j'ai quelques raisons de croire extrêmement intéressant.

En attendant que la lumière se fasse, il est une appellation que je voudrais voir supprimer, non pas seulement parce qu'elle est inexacte (l'appellation *gothique* l'est aussi, mais ne trompera personne), mais parce qu'elle peut induire en erreur. C'est le nom d'École bourguignonne donné par le regretté Courajod à l'atelier des sculpteurs qui travaillèrent à Dijon à la fin du XIVe et au XVe siècle.

On sait, en effet, que presque tous ces sculpteurs étaient étrangers à la Bourgogne : Jean de la Huerta était espagnol, et presque tous les autres flamands ; si leur style se distingue réellement de celui des autres provinces, il faudrait, tout au moins, dire École de Dijon, comme on dit École de Fontainebleau. Quel effet produirait le mot *École Briarde* pour désigner cet atelier italien transplanté ! Il y a plus ; le style de la sculpture a été original en Bourgogne au XIIe et au XIIIe siècle, beaucoup plus qu'il ne l'est au XVe. Dans quelle mesure la sculpture de la chartreuse de Dijon se distingue-t-elle de celle qu'exécutait Le Moiturier à Saint-Antoine de Dauphiné ou de celle du tombeau de Jean de Berri, sculpté à Bourges par Jean de Cambrai? Et Jean de Marville eut-il un style à lui, puisqu'il a travaillé non seulement en Bourgogne, mais à Rouen et ailleurs, ce style ne doit pas s'ap-

1. « Sous le règne de Louis XV, une réaction fatale se manifesta partout contre les verrières peintes. Leur suppression devint un système : sous prétexte de rendre les églises plus claires et plus commodes pour les fidèles, on substitua aux éclatantes peintures un vitrage incolore,.... C'est dans le traité de la peinture sur verre par Pierre Levieil qu'il faut voir combien il était alors difficile de soustraire les vitraux, même les plus admirables de la renaissance, à la monomanie des briseurs de verre du XVIIIe siècle. Ce qu'il y a peut-être de plus extraordinaire, de plus significatif, c'est que le bon Levieil, tout en plaidant par écrit avec une assez vive chaleur la cause des verrières du moyen âge, qu'il savait apprécier, se croyait obligé par état à démonter, sur l'ordre des chanoines de Notre-Dame, au moment où il faisait imprimer son livre, les derniers vitraux des fenêtres hautes de la métropole parisienne. » (*Annal. arch.*, t. I, p. 280.)

peler bourguignon : il n'est ni localisé en Bourgogne ni originaire de cette province.

Pourquoi ne serait-il pas flamand comme la majorité de ceux qui l'ont pratiqué ? Les œuvres de Jean de Cambrai à Bourges ressemblent à celles des sculpteurs de Dijon et il faudrait vérifier si la région qui fut leur patrie commune n'a pas connu le même style à la même époque. Cette vérification est malaisée : nul pays n'a été plus ravagé que les Flandres et l'Artois par les guerres et les révolutions ; l'humidité, le vent et les fortes gelées y concourent efficacement à la destruction des monuments, et lorsque la pierre s'y prête à la sculpture, elle est gélive ; enfin dans cette région où la vie moderne est active et pleine de préoccupations utilitaires, et où les bons matériaux sont rares, les ruines ont toujours été rapidement démolies et leurs matériaux répartis entre les constructions nouvelles et les fours à chaux.

Il est pourtant bien rare qu'il ne subsiste aucun témoin des monuments disparus. Les collections lapidaires des villes françaises du Nord, bien qu'elles ne contiennent pas tout ce qu'elles auraient pu facilement recueillir, et que certaines soient trop négligées, sont d'autant plus intéressantes que les monuments d'alentour ont été plus complètement ravagés. C'est dans ces collections qu'il faut chercher ce qu'a été l'art gothique dans l'extrême Nord de la France.

Deux têtes de pleureurs du XVe siècle, au musée de Douai.

Au musée de Douai sont exposés divers morceaux de sculpture d'un grand intérêt, mais la collection de ce beau dépôt est bien plus riche que les visiteurs ne se l'imaginent. Introduit par la grande obligeance du conservateur dans les magasins du musée, j'y ai trouvé des objets non moins intéressants que ceux qu'on expose : il y a là, recueillies dans la ville et ses environs, quantité de têtes de pierre des XVe et XVIe siècles, provenant de compositions sculpturales aussi riches que les clôtures du chœur d'Amiens et tout à fait dans le même style. Celui qui écrira l'histoire de la sculpture du XVIe siècle, en Picardie, devra étudier ces morceaux et rendre compte de l'analogie. Parmi ces débris, deux têtes visiblement plus anciennes m'ont frappé au premier coup d'œil comme tout à fait différentes de leurs voisines et présentant une complète analogie avec celles des figurines de pleureurs des tombeaux de Bourges et de Dijon.

Le lecteur le constatera lui-même par la photographie ci-jointe, et remarquera, sans nul doute, que la statuette du tombeau de Philippe le Hardi dont le moulage porte au Trocadéro le n° 682, présente une frappante ressemblance avec une de ces têtes ; quant à l'autre, elle rappelle plutôt une figure du tombeau de Jean sans Peur, n° 700 du même musée. L'analogie serait plus frappante si le rebord largement proéminent du capuchon n'avait été brisé dans la figurine de Douai.

Le catalogue du musée de Douai, tenu comme les catalogues devraient l'être partout, nous apprend que les deux têtes, n°s 2856 et 2857, sont entrées, en 1877, comme don de M. Dujardin, domicilié à la Cense à Diales, marais des Six-Villes, près Lallaing ; qu'elles y ont été recueillies par MM. Bréan et Delplanque et proviennent de l'ancienne abbaye d'Anchin.

Par malheur les personnes mentionnées dans cette notice n'existent plus, mais elles étaient très dignes de foi, et savaient à n'en pas douter que les sculptures avaient été recueillies à Anchin. Malheureusement, l'abbaye d'Anchin a reçu au XVe siècle tant de riches sépultures [1] qu'il est impossible de présumer à quel monument ont pu appartenir les têtes.

On peut, en effet, citer pour cette période le tombeau d'un seigneur et d'une dame d'Escaillon, qui, par acte de 1388, désignèrent la place de leur sépulture dans le chœur ; celles de divers membres de la même famille et de la famille de la Mothe inhumés dans les dernières années du XIVe siècle, puis la tombe de marbre de l'abbé Henri de Conflans mort en 1414, celle de l'abbé Jean de Batterie, mort en 1438 et qui avait fait préparer son tombeau dans une somptueuse chapelle; celle de l'abbé Hugues de Lohes, mort en 1490 ; quant à celle de son prédécesseur, elle était en métal et doit être écartée de cette trop longue liste.

On peut aussi présumer que le monument n'était pas un des premiers cités : le style des deux têtes indique nettement le XVe siècle.

Le monument dont elles proviennent n'était donc pas antérieur aux monuments de Jean sans Peur (1383 à 1414) et de Philippe le Hardi (1443 à 1470), mais il était contemporain et remarquablement analogue : il démontre que les artistes flamands du XVe siècle travaillaient en Flandre même, sur des modèles identiques et dans le même style qu'à Dijon. On a mis en doute l'origine flamande du type des tombeaux de Dijon et de Bourges [1]. A mon avis, rien n'autorise à l'affirmer non plus qu'à le nier ; on rencontre de ces tombeaux partout ; on sait que le type est le développement d'un thème connu en France au moins depuis le règne de saint Louis, comme en témoignent deux tombeaux de ses enfants à Saint-Denis. Un faux sarcophage, sur le couvercle duquel le mort est étendu, s'orne d'arcatures qui encadrent des figurines représentant un cortège funèbre. Le sujet est tellement de circonstance qu'il n'y a guère lieu d'en chercher l'origine ; il suffit que les artistes aient été assez habiles pour qu'ils aient songé à représenter des cérémonies funéraires sur les tombeaux : ainsi ont fait les Égyptiens, les Grecs, les Étrusques, et nos ancêtres dès qu'ils ont su assez de dessin pour y parvenir. Le type du sarcophage à arcatures est un legs de l'antiquité romaine; à Dijon, les arcatures sont devenues des niches et les figures se détachent par suite d'un développement général qui s'affirme à la même époque dans la décoration des portails et des retables. Le type du tombeau à socle orné d'une suite d'arcatures ou de niches encadrant des figurines n'est pas localisé : on le trouve depuis le Danemark (Rœskilde, Sorœ) jusqu'à l'île de Chypre (Famagouste); il existait en Flandre et en Artois depuis le XIVe siècle au moins (abbaye de Ham, près Lillers). Quant au développement et au traitement en haut-relief de la scène des funérailles, on en trouve de remarquables exemples dès le XIIIe siècle en Espagne, à la cathédrale de Salamanque et dans le cloître de celle de Léon, dans des tombeaux d'évêques dont l'arcade festonnée rappelle celle des trois portails de la cathédrale de Bourges, dérivés eux-mêmes d'un motif roman fréquent en Auvergne et en Limousin.

C. ENLART.

1. Les mentions qui suivent sont empruntées à la belle *Monographie de l'abbaye d'Anchin* par le Docteur Escalier. Douai, 1862, in-4°.

1. A Kleimlausz, *L'Art funéraire en Bourgogne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e per., t. XXVI, p. 441 et XXVII, p. 399).

La restauration de la cathédrale de Plock.

DANS cette partie de l'ancienne Pologne qui, au Congrès de Vienne, obtint le nom de Royaume de Pologne, la plus ancienne église cathédrale est celle de Plock.

L'an 1136, Alexandre, évêque de Plock, la fit bâtir en pierre de granit "*ex lapide quadrato*", comme le dit notre ancien historien Dlugosz.

Cette première église fut construite en style roman, en forme de croix, avec trois absides et trois nefs.

Au moyen âge,— à une date incertaine,— on changea le portique en y ajoutant deux tours, avec des cloches. Comme ces tours étaient très hautes, elles commencèrent à tomber en ruines. Alors on ôta les cloches au XVe siècle, qu'on suspendit, dans un clocher séparé.

L'an 1530, l'église fut incendiée par la foudre, et l'évêque Krzycki en commença une autre, placée plus loin de la Vistule. Mais lorsqu'il changea de siège et devint archevêque de Guiezno, le travail fut interrompu, faute d'argent. Alors l'évêque Noskoski restaura les ruines de l'ancienne église en style renaissance.

L'an 1762, le prince Michel Poniatowski, frère du roi Stanislas et évêque de Plock, fit construire un nouveau porche, en style ionien et, pour un certain temps, consolida les tours.

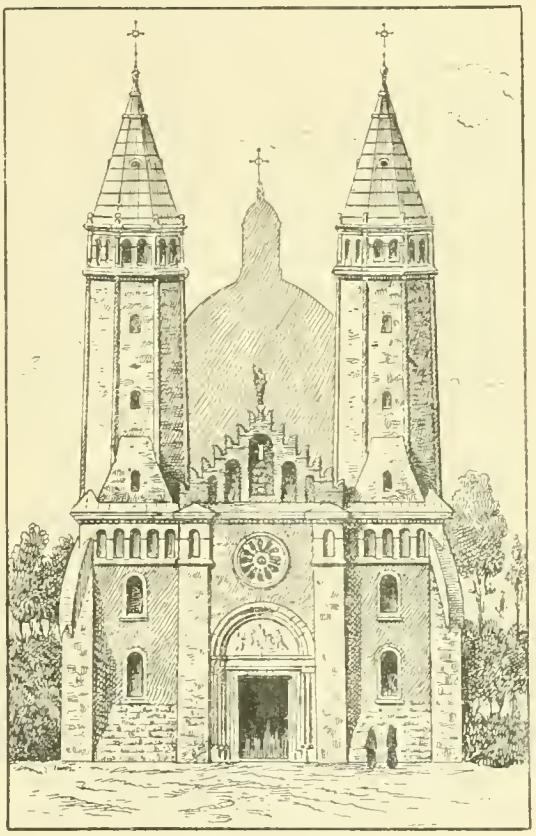
Malheureusement, la restauration du XVIe siècle et surtout celle du XVIIIe furent faites très négligemment. On se servit non seulement des pierres et des briques, mais des débris de mur mêlés avec de la terre glaise et du sable. Les crampons,— chose invraisemblable et pourtant certaine, — étaient en bois, et pour consolider les voûtes on y mettait des coins en bois.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, plusieurs crevasses se produisirent dans les murs, et ce n'est que depuis deux ans, qu'on a commencé à restaurer sérieusement la cathédrale.

Après une très soigneuse inspection de tout le bâtiment, on est arrivé à la conclusion qu'il faut changer le porche, démolir les tours, détruire les voûtes et réparer en plusieurs places les murs.

Ainsi le travail qui, au commencement, paraissait peu considérable, au lieu d'être une restauration devint une reconstruction très longue et très coûteuse.

Les travaux sont confiés à un de nos plus habiles architectes, M. Szyller, et nous avons lieu d'espérer qu'il s'acquittera bien de sa tâche. Autant que possible il s'empresse de ne changer rien qui ne soit absolument nécessaire, il imite la manière de bâtir de ses prédécesseurs pour qu'on ne puisse facilement discerner le vieux du



Cathédrale de Plock.

neuf. Son plan est une reconstruction de l'ancienne église faite d'après d'anciens dessins et au moyen de débris, trouvés dans les murs. Il nous donne une église très sobre sous le rapport des ornements, mais d'aspect grandiose et monumental.

C'est vraiment par une singulière grâce de Dieu que depuis un an nous avons un nouvel évêque M. le comte Georges Szembek, homme plein d'énergie et de bonne volonté, qui, nous pouvons l'espérer, s'acquittera bien d'une tâche difficile, dont il comprend bien toute la gravité

et la responsabilité devant l'Église et l'histoire.

Puisse le bon Dieu le bénir et lui donner assez de force d'âme et d'aide matériel, pour mener à bonne fin ce grand travail!

A. Brykczynski,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

La porte de bronze connue sous le nom de porte de Plock.

ANS la ville de Nowgorod-le-Grand, l'église russe de Sainte-Sophie possède une porte en bronze, connue sous le nom de porte de Plock.

Cette dénomination provient de la figure d'un évêque latin, avec l'inscription: *Alexander Epis de Blucich.* Le mot *Blucich*, selon l'opinion des archéologues et des historiens, signifie la ville de *Plock.* Comme en ce diocèse il n'y a eu qu'un seul évêque du nom d'Alexandre, entre 1129 et 1156, qui fut fondateur de l'église cathédrale, il semble naturel qu'il voulût la munir d'une porte en bronze, comme il était d'usage au XIIe siècle. Mais comment cette porte est-elle parvenue à Nowgorod? C'est là une question à laquelle on doit répondre par un adage théologique : *in diversissimas sententias abierunt periti.*

Les uns, entre autres Monseigneur Popiel, archevêque de Varsovie, sont d'avis que cette porte, commandée par l'évêque de Plock, Alexandre, resta à Magdebourg, après sa mort, qui survint bientôt. Elle provient effectivement de cette ville, et probablement fut achetée par des marchands russes de Nowgorod, ville hanséatique. Je me range à cette opinion, qui me paraît la meilleure, étant basée sur la connaissance de l'œuvre originale. Monseigneur Popiel, alors évêque de Plock, habitait Nowgorod étant exilé pour huit ans : il a donc eu l'occasion de bien étudier cette porte.

Joachim Lelevel, célèbre historien polonais, suppose que le prince lithuanien Simon Lingwen, frère du roi polonais Ladislas Jagellon, et de la princesse Alexandre, mariée à Ziemowit, duc de Masovie, reçut de sa sœur ce don magnifique, pour la ville de Nowgorod, qui faisait partie de ses domaines. Mais : *quod gratis asseritur, gratis negatur.*

J'omets d'autres opinions, et je conclus par l'hypothèse assez probable d'un archéologue russe.

M. le comte Tolstoj, dans son ouvrage : *Antiquités russes* (Rousskije drewnosti), publié à St-Pétersbourg en 1899, tome 6, voit dans cette porte l'agglomération de plaques, provenant ou bien destinées à plusieurs portes différentes, unies pêle-mêle par une main barbare.

Laissant l'éclaircissement de cette énigme archéologique aux collègues érudits, je donne ici une description de ce monument très curieux, appuyant mon opinion sur la photographie de l'original.

Sur des planches en chêne 3 1/2 mètres de hauteur et 1 1/3, de largeur, nous voyons 48 plaques, en bronze repoussé de 4 millimètres d'épaisseur.

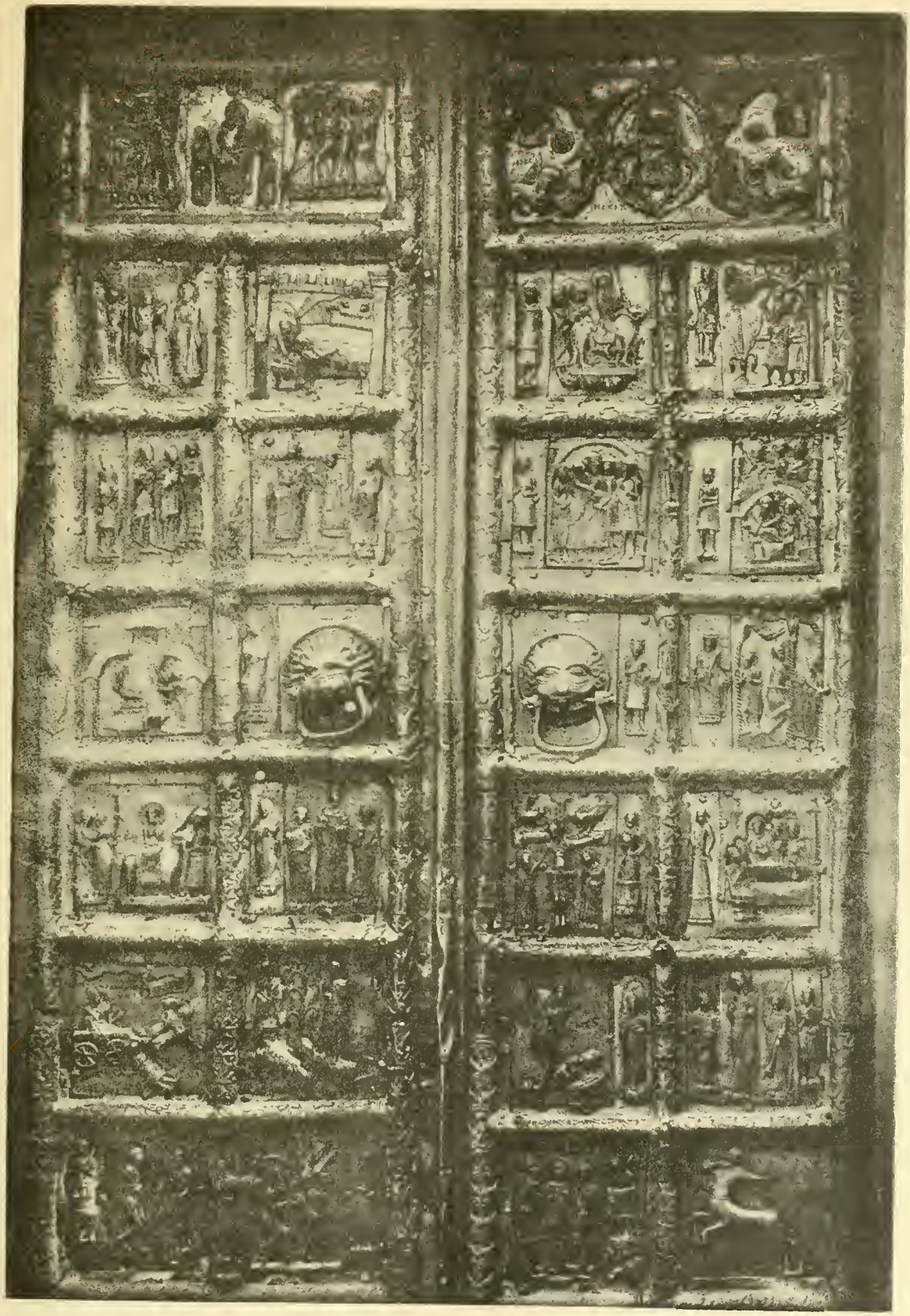
Trois de ces images sont des thèmes de l'Ancien Testament, 23 du Nouveau, et 22 sont allégoriques et symboliques, mêlés ensemble, sans ordre ni idée dominante. Sur la plupart de ces plaques nous voyons des inscriptions latines et russes. Les premières sont repoussées, comme faisant partie des tableaux, les autres sont burinées et, à en juger par la forme des lettres, proviennent du XVe siècle.

La manière de représenter les personnages est très archaïque. Les pieds des figures reposent, comme ceux des apôtres aux façades des églises du dernier tiers du XIIe siècle, sur des animaux personnifiant le mal, ou bien sur des chapiteaux ou socles; leurs traits sont bizarres et barbares, et quant au style, il rappelle les portes lombardes.

Le plus intéressant tableau est celui qui se trouve sur le battant, à la gauche du spectateur, au cinquième rang (No 17). Nous y voyons un évêque *in pontificalibus*, mitre en tête, chasuble médiévale, crosse très courte, mais courbée. Des deux côtés des diacres. L'inscription latine porte:

+ A L E X A N
D E R E P C D E
B L U C I C H

en majuscules romaines, comme toutes les inscriptions latines. De l'autre côté, en russe : *Alexandre évêque. Diacre* sans indication du nom de l'évêché.



Porte de bronze de l'église Sainte-Sophie à Nowgorod-le-Grand.

Sur le battant droit, au cinquième rang, on trouve aussi (N° 43) un évêque *in pontificalibus*, mitre en tête, crosse courte, bénissant et, autour de sa tête, l'inscription: *Vichmannus Megedeburgensis Epi.* Cette figure fit naître l'hypothèse que la porte a été faite à Magdebourg. Mais comme on ne peut appuyer cette hypothèse sur aucune preuve, la seule figure de l'évêque, dans une œuvre dont l'origine est douteuse, ne peut, selon nous, donner de certitude.

Au bas du battant gauche nous voyons trois personnages représentant les maîtres ou artistes. Le N° 30 exprime probablement le véritable auteur du monument, selon l'inscription: *Riquin me fecit*, en latin, et puis, en russe. Admettons que son élève fut *Waismuth* (N° 24). Mais quel est le rôle du troisième personnage (N° 22) et pourquoi y lisons-nous *seulement* une inscription russe : *Maître Abraham ?* De nouveau une énigme, que Lelevel tente de résoudre en supposant qu'Abraham était le nom du forgeron qui alla de Plock à Nowgorod pour y monter la porte de bronze. C'est là une hypothèse tout à fait arbitraire.

Sous le rapport iconographique le N° 23, représentant la création d'Ève, nous paraît très curieux. Adam est debout et de son côté Dieu tire Ève, pendant que deux anges descendent du ciel la tête en bas, ainsi que les NN^os^ 13 et 34 représentant l'enfer, avec une inscription russe : *l'enfer dévore les pécheurs*, et l'autre, le purgatoire.

Enfin, pour faciliter aux érudits l'étude de cette célèbre porte dite de Plock, nous donnons l'explication des autres N^os^, selon Lelevel.

N° 1. Jésus-Christ entre S. Pierre et S. Paul.
N° 2 et 3. Notre Dame et les apôtres.
N° 4. Le Baptême de Jésus-Christ.
N° 5. L'Annonciation.
N° 6. La Nativité de Jésus-Christ.
N° 7. Un jeune homme symbolique.
N° 8. Les trois Mages.
N° 9. Marie avec l'Enfant.
N° 10. Rachel.
N° 11. La Purification de Marie.
N° 12. Un diacre.
N° 14. La Visitation.
N° 16. Un diacre.
N° 18. L'Assomption d'Élie.
N° 19. Tableau allégorique représentant la Force foulant aux pieds la Pauvreté.
N° 21. Le péché originel.
N° 26. Un jeune homme symbolique.
N° 27. L'entrée triomphale de Jésus-Christ à Jérusalem.
N° 28. Le peuple avec les palmes.
N° 29. Un jeune homme symbolique.
N° 30. Une personne âgée.
N° 31. La trahison de Judas.
N° 32. Un jeune homme symbolique.
N° 33. Jésus en prison. Selon nous, c'est S. Pierre délivré par un ange de sa prison.
N° 35. Un roi avec un glaive. Selon nous, c'est un porte-glaive du roi Hérode.
N° 36. Hérode sur son trône.
N° 37. La Flagellation.
N° 38. Le Crucifiement. Jésus-Christ, sur une croix en branches de palmes, présente sa main droite à Marie, comme pour lui faire ses adieux.
N° 39. Dignitaire royal portant un globe.
N° 40. Un second dignitaire.
N° 41. Les trois Maries au tombeau.
N° 42. La Descente aux limbes.
N° 44. Jésus triomphateur.
N° 45. Un troisième dignitaire.
N° 46. Trois soldats, dont l'un marche sur un monstre.
N° 47. Une femme tuant des enfants.

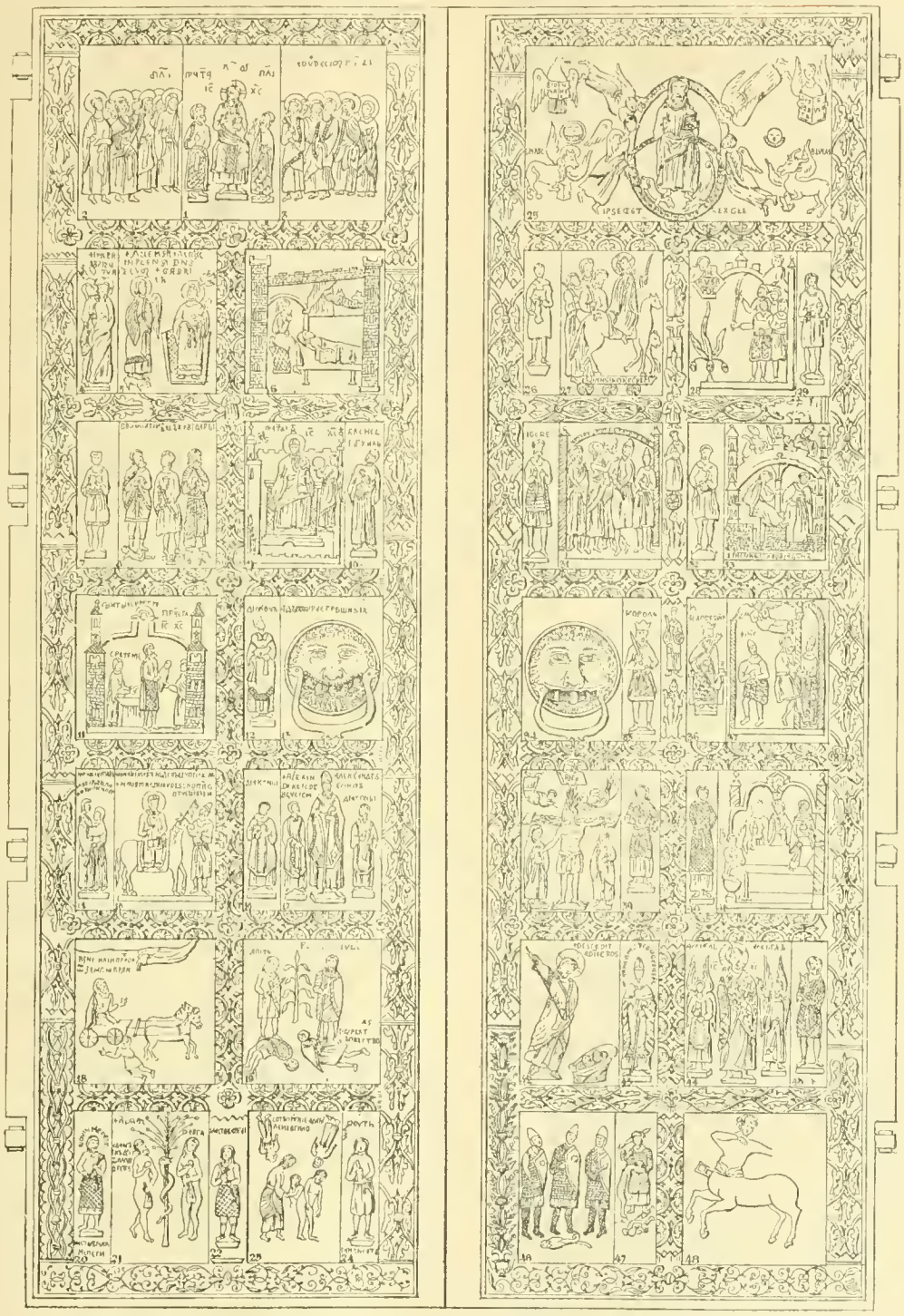
Selon nous, les NN° 46 et 47 représentent le massacre des innocents.

N° 48. Un centaure.

Parmi ces plaques de bronze il y en a plusieurs, entre autres la dernière, qui sont certainement d'une autre main. Monseigneur Popiel nous a dit que, selon la tradition qui existe à Nowgorod, cette porte aurait été cachée sous terre pendant plusieurs siècles, pour la soustraire aux dévastations des Suédois.

Il est donc très probable que plusieurs plaques perdues ont été remplacées par d'autres. C'est le seul moyen d'expliquer pourquoi nous voyons ici le centaure, le blason de la ville de Nowgorod au moyen âge.

Les cadres des plaques de bronze confirment la supposition d'une réunion de fragments provenant de plusieurs portes. La largeur de 9 m. est partout la même, mais les dessins très différents sont visiblement ajoutés pour masquer



1155 Drzwi Plockie w nowogrodzie wielkim 1155. — Valve Plocenses 1155 in civitate Novogorod magna 1390.
K. Bruxell, octobrt. 1650.

les fautes d'une restauration malheureuse. Nous voyons, par exemple, au milieu du battant droit, quatre personnages et deux animaux, qui ne se trouvent pas au battant gauche. La figure N° 22 est visiblement destinée à remplir le vide d'un morceau de cadre.

Nous avons appris récemment que M. Sokolowski, membre de l'Académie des sciences de Cracovie, a pris pour objet d'un travail la vie de l'évêque Alexandre. Nous pouvons donc espérer que cet archéologue de premier ordre, avec sa grande sagacité et son intuition, résoudra cette énigme archéologique.

Pour finir, j'ajoute quelques mots sur la littérature de cet objet.

Le premier qui en parla fut Sigismond Herberstein : *Rerum moscovitarum commentarius*, Basileæ, 1556, p. 75. Au XVIIIe siècle, en firent mention : William Coes, *Travels into Poland, Russia, Sweden and Danemark*. London, 1764, 1, l. 452, traduit en français. Genève, 1783, t. II, p. 203 : — Chanterau, *Voyage pittoresque fait en Russie*, Paris, 1793, t. III, p. 196. — Enfin, au XIXe siècle, Raupach, *Reise von S. Petersburg, P. D. R.* Breslau, p. 33. — *Spazierfahrt nach Moskau*. Leipzig, 1810, p. 91.

Le premier qui en composa une monographie pleine d'érudition fut Frédérik Adelung. Son ouvrage parut à Berlin, en 1823, sous le titre : *Die korsunische Thüren der Kathedralkirche zur Heil. Sophien in Nowgorod beschrieben und erläutert*. Berlin bey Georg Reimer 1825 — avec un dessin fait par Rumiancow en 1847. Je dois ici noter que tous les objets antiques, comme portes, croix, vases liturgiques, etc., selon l'opinion populaire russe, proviennent de la Chersonèse, en russe, Korsougne.

D'après cet ouvrage, le célèbre historien polonais J. Lelevel écrivit une brochure qui parut à Posen, en 1857, « *Portes des églises de Plock et de Gniezno* », en polonais, avec un dessin que je joins à mon article. Mais comme ce dessin n'est pas tout à fait fidèle, je donne une photographie faite d'après nature.

Les archéologues russes s'occupèrent aussi de cet objet, en leur langue. 1° *Description archéologique des antiquités de Nowgorod. Macaire, évêque d'Orlow*. Moscou, 1860. — 2° *Description de l'église Ste-Sophie à Nowgorod*, Solowiews St-Pétersbourg, 1858. — 3° *Les églises et les antiquités de Nowgorod*. par le comte B. M. Tolstoj. Moscou, 1862. — 4° *Antiquités russes dans les monuments d'art*, par J. Totstoj et N. Kandakow. St-Pétersbourg, 1897 et 1899, tomes 5 et 6. Ce dernier ouvrage est orné de très bons dessins.

Antoine BRYKCZYNSKI.
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

Exposition des Primitifs à Bruges (1902).

Notes iconographiques.

L'EXPOSITION des Primitifs a, l'été dernier, attiré à Bruges l'élite du monde intellectuel. Les uns sont venus admirer des chefs-d'œuvre connus et aussi profiter de l'occasion de voir des toiles remarquables, joyaux des collections particulières. D'autres sont venus étudier, identifier les peintres, déterminer des attributions indécises et surtout apprendre à les mieux connaître, grâce au groupement de leurs œuvres, d'ordinaire dispersées un peu partout. La presse s'est occupée de cette exposition et lui a consacré des articles. Pour ne parler que des journaux ou revues de France, citons l'*Univers*. Henri Dac, dans le feuilleton du 25 août et celui du 1er septembre 1902, a fait revivre par la plume les principaux chefs-d'œuvre de l'exposition de Bruges. Une revue, la *Quinzaine*, dans sa livraison du 1er novembre 1902, a donné un excellent article signé : Charles de Rouvre. Il faut surtout citer l'étude savante, documentée, pleine d'observations de H. Hymans, que la *Gazette des Beaux-Arts* a si magnifiquement illustrée. Après ces maîtres, il serait téméraire de poser en critique d'art. Telle n'est point notre prétention. Tout en goûtant les jouissances de cette exposition, vraie fête pour les yeux et pour l'intelligence, nous avons, suivant en cela notre penchant, pris quelques notes iconographiques. Sous ce rapport les œuvres des Primitifs sont une mine féconde. Ils vivaient à une époque où les artistes n'agissaient pas arbitrairement, mais d'après une méthode raisonnée et traditionnelle, dont leurs successeurs ont tendu de plus en plus à s'affranchir.

Bien des détails nous ont sans doute échappé ; en cette matière, il est difficile d'être complet. Nous offrons aux lecteurs les notes que nous avons prises et qui, nous osons l'espérer, ne seront pas tout à fait inutiles.

Nous signalerons d'abord quelques motifs particuliers, en vogue au moyen âge et à la Renaissance, puis nous citerons quelques saints dont l'iconographie présente des particularités intéressantes.

Commençons par les sujets qui regardent la personne de Notre-Seigneur. Le tableau de la *Nativité* de Hans Memling (n° 80) et le volet de retable de Henri Blès représentant la même scène, présentent une particularité, insignifiante au premier abord, mais qui a cependant sa valeur. Memling a placé une chandelle dans la main de saint Joseph ; Henri Blès lui met une lanterne. Les peintres de la période médiévale et du début de la Renaissance sont tous fidèles à ce détail. C'était pour eux une manière d'exprimer que le touchant mystère de la naissance du Sauveur s'était accompli pendant les ténèbres de la nuit. Nous en avons noté maints exemples. Nous nous bornerons à indiquer un petit triptyque à la cathédrale d'Évreux, peut-être contemporain des peintures de Bruges.

Un tableau d'un artiste inconnu (n° 246) représente l'*Adoration des Mages*. L'Enfant Jésus prend des pièces d'or dans la cassette de Gaspar.

Le triptyque de Gérard David : *Le Baptême du Christ* (n° 123), outre les qualités maîtresses qui en font une œuvre remarquable, est précieux au point de vue iconographique, parce que le sujet est traité selon toutes les données traditionnelles. Jésus se tient dans l'onde du Jourdain qui lui monte jusqu'aux genoux, Saint Jean fait couler l'eau sur sa tête. Un ange, vêtu d'une chape de brocart d'or, tient la robe du Sauveur. Au-dessus de sa tête plane la colombe ; enfin dans le ciel, le Père Éternel, entouré d'anges, bénit son Fils. C'est la traduction fidèle du texte évangélique. Voilà un excellent modèle.

La cathédrale de Bruges possède un tableau de l'École Primitive (1) (vers 1400) représentant le Christ en croix. Trois anges recueillent dans des calices le sang qui s'échappe des plaies du Sauveur. C'est là un motif très touchant qui apparaît vers la fin du XIVe siècle et que nous retrouvons encore au XVIIe siècle, dans un tableau de la sacristie du chapitre à Beauvais. C'est une peinture sur bois attribuée à Quentin Warin, peintre du roi Louis XIII. Elle est d'un sentiment très pieux. Trois anges recueillent avec respect le sang divin. Un d'eux tient deux calices ; dans l'un il reçoit le sang d'une main, dans l'autre le sang qui coule de la plaie du côté. Il y a là en germe la dévotion au Sacré-Cœur.

Il est deux sujets que le moyen âge s'est plu souvent à représenter : la Vision d'Auguste à l'*Ara cœli* et la Messe miraculeuse de S. Grégoire. L'exposition de Bruges en offre plusieurs exemples. Un mot sur chacun de ces thèmes iconographiques.

Vision de l'Ara cœli. L'empereur Auguste songeait à se faire adorer comme Dieu, mais la sibylle Tiburtine lui montre dans le ciel une Vierge tenant un enfant et l'avertit que cet enfant sera plus grand que lui. Auguste se prosterne et adore. Ce sujet mériterait une étude spéciale que nous ferons peut-être un jour. Nous nous bornons à l'indiquer brièvement. Trois tableaux de l'exposition lui sont consacrés. Le premier est une peinture en grisaille sur le côté extérieur des volets d'un triptyque de Jean Van Eyck (n° 14). Le second tableau (n° 155) est encore un volet de triptyque. L'auteur en est inconnu. La donnée étant la même, la mise en scène change peu. Notons cependant quelques variantes. Dans le tableau précédent, Auguste lève les mains vers le ciel, dans celui-ci il tient un encensoir. Autre détail, une petite scène représente la sibylle et l'empereur à genoux devant un autel. C'est le complément de la légende. Il est raconté, en effet, qu'à la suite de cette vision Auguste fit ériger un autel en l'honneur du divin Enfant. Il fut appelé *Ara cœli*, autel du ciel. Une église élevée sur la colline du Capitole à Rome perpétue le souvenir de ce fait et s'appelle également *Ara cœli*.

Le Musée de Bruxelles a envoyé un portrait d'homme du Maître dit d'Oultremont (n° 340) qui, au second plan, représente la vision de l'*Ara cœli*. Enfin nous avons relevé le même sujet sur la magnifique tapisserie : *Triomphe de la Vierge*, qui décorait le vestibule. Afin de mieux préciser les personnages, l'artiste a écrit *Octavian* sur la manche de la tunique impériale.

1. On n'en connaît point l'auteur. Sur le catalogue il porte le n° 4.

Messe miraculeuse de S. Grégoire. Pendant que le Pape disait la messe, le Christ lui apparut dans l'état *piteux* de sa Passion. La colonne, la lance, les clous, la couronne, les verges, etc., entourent le Christ et complètent la vision. Le regretté Mgr Barbier de Montault a traité ce sujet à fond et avec son érudition accoutumée. Il a multiplié les exemples (1). Nous-même nous en avons noté un certain nombre. L'exposition de Bruges nous en offre trois nouveaux exemples (nos 87, 156 et 163). Le premier est de Hans Memling, et ce sujet touchant convient bien à sa nature religieuse ; le second est du Maître de la Flémalle (2) ; le troisième est de Bernard Van Orley.

La scène du Jugement dernier a tenté le pinceau des grands artistes. On connaît la fresque de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Cette page atteste un talent prodigieux, mais ne répond pas à l'idéal chrétien. Bien différente est la conception des Primitifs, témoin le magnifique triptyque de Roger de la Pasture conservé à l'hospice de Beaune. A l'exposition de Bruges, on voit trois tableaux du Jugement dernier dus au pinceau de Jean Prévost de Mons. Ils portent les numéros : 167, 168, 169. Ils sont d'après les données traditionnelles ; ils traduisent bien le texte sacré.

Le Christ est en majesté, assis sur l'arc-en-ciel. Au moyen âge l'arc-en-ciel sert de trône à Dieu. C'est ainsi que les artistes ont traduit ces paroles de l'Évangile : « *Cum autem venerit Filius hominis in majestate sua... tunc sedebit super sedem majestatis suæ* ». (Matth., XXV, 31.) Dans le tableau du musée communal de Bruges, il a la main droite posée sur la plaie de son côté. Sur ses genoux le livre de *vie* est ouvert. Dans le numéro 169, il a les pieds posés sur un globe, image de la terre ; une branche *de lis* et un *glaive* sont posés horizontalement à droite et à gauche de la tête du Christ. Nous avons plusieurs fois rencontré ce motif. Citons seulement le beau vitrail de Saint-Étienne de Beauvais, celui de Guignecourt, village non loin de la ville, un vitrail de l'église de Champeaux (Seine et Marne).

1. Cf. *La Messe de S. Grégoire.* Revue du musée eucharistique de Paray 1884.

2. Le catalogue officiel porte: *inconnu*, mais M. Hymans l'a identifié dans son livre : *L'exposition des Primitifs.*

Nous l'avons également noté sur le bel ornement mortuaire (centre de la chasuble) de Saint-Nicolas-en-Havré (Mons), qui représente la danse macabre.

Les anges sonnent de la *trompette* pour réveiller les morts.

Aux côtés du Christ, mais un peu au-dessous, Marie remplit son rôle de médiatrice ; saint Jean-Baptiste lui fait pendant. Même motif au retable de Beaune. Nous l'avons également remarqué dans une fresque de la chapelle du château à Châteaudun, et dans le vitrail de Guignecourt. Par une touchante inspiration, dans deux des tableaux de Jean Prévost (no 167, 168), l'artiste a représenté la Sainte Vierge montrant son *sein* pour implorer la miséricorde de son Fils.

Sur la terre les morts *ressuscitent* : ils ont les mains jointes ou donnent des signes de désespoir. Sur le premier plan un ange présente une robe blanche à une bienheureuse. Tels sont les principaux traits de ces belles pages.

Avant d'aborder les tableaux relatifs à la Sainte Vierge et aux Saints, nous signalerons un sujet rarement représenté. C'est celui du siège de Jérusalem et de la famine qui l'accompagna. Ce tableau est de Gérard van der Meire. Le peintre n'a pas oublié l'horrible épisode d'une mère faisant rôtir son enfant pour s'en nourrir. Nous avons rencontré le même sujet dans un vitrail de l'église de Saint-Martin-ès-Vignes à Troyes, en Champagne.

Le numéro 99, appartenant à M. Édouard André de Paris, est une pièce intéressante. La *Vierge* tient l'Enfant Jésus sur le bras droit et dans la main gauche un encrier où l'Enfant va tremper une plume pour signer une feuille de vélin. C'est là une manière peu commune de représenter la Madone. Nous pouvons cependant en citer un autre exemple. C'est une Vierge sculptée à la façade de l'ancienne Boucherie à Gand. Nous l'avons déjà signalée dans la *Revue de l'Art chrétien* (1) et demandé l'explication de ce problème iconographique. Ce n'est peut-être qu'une fantaisie d'artiste.

1. Cf. année 1896, p. 438. On trouve des exemples de cette manière de représenter la sainte Vierge dans des tableaux de maîtres italiens : une sculpture de ce genre du XVe siècle, très belle, se trouve à l'église de Notre-Dame de Maestricht ; elle est reproduite dans l'ouvrage de M. J. Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, p. 118. N. D. L. R.

Nous ne parlerons pas des Vierges avec l'Enfant qui sont très nombreuses, ni des Annonciations dont on compte une douzaine environ. Ces tableaux de mérite divers, précieux au point de vue de l'art, ne nous ont rien appris en fait d'iconographie. Le musée communal de Bruges expose un tableau de Hugues Van der Goes : *La Mort de la Sainte Vierge* (n° 51), où nous avons noté le Christ descendant du ciel pour recevoir l'âme de sa mère. Bernard Van Orley a peint le même sujet au centre d'un polyptyque qui appartient aux hospices civils de Bruxelles (n° 163). La scène est traitée selon toutes les traditions médiévales. Saint Pierre tient un *goupillon* et remet un *cierge* à la Sainte Vierge, un apôtre tient une *croix de procession*. Saint Jean a en main la *palme verte* que lui a remise l'archange Gabriel pour être portée devant le cercueil. Nous avons surpris le même détail dans une délicieuse miniature de Fouquet au musée Condé à Chantilly (1). Sur le devant de la scène, on voit, à gauche, une crédence couverte d'une nappe sur laquelle se trouvent un crucifix et une pyxide ainsi qu'un cierge allumé, en un mot, tout le rit encore observé pour le saint Viatique.

L'église Saint-Jacques de Bruges a envoyé à l'exposition le beau tableau d'Albert Cornelis (n° 170): *Le Couronnement de la Sainte Vierge*. Le Père et le Fils, assis sur un trône, soutiennent une riche couronne au-dessus de la tête de Marie, agenouillée devant le trône. Au-dessus plane la colombe figure de l'Esprit Saint. Les neuf chœurs des anges sont groupés autour de Marie, désormais leur reine, *regina angelorum*, selon l'invocation des Litanies. Nous n'insisterons pas sur cette œuvre magistrale. La *Revue de l'Art chrétien* en a donné une description détaillée avec une planche (2).

Le numéro 334 retrace une des plus gracieuses légendes des Évangiles apocryphes, c'est celle de la rencontre de sainte Anne et de saint Joachim à la porte dorée. Attristés de leur stérilité, ils vivaient séparés ; un ange leur annonce les desseins miséricordieux du Seigneur, et, sur son ordre, ils rentrent en ville et se rencontrent à la porte dorée. L'artiste a reproduit deux épisodes: l'apparition de l'ange à saint Joachim, sa rencontre avec Anne. Le fond du tableau représente un paysage montagneux. Cet épisode a souvent été reproduit par les peintres-verriers et les sculpteurs. Parmi les tableaux, nous signalerons une charmante peinture sur bois dans la chapelle du château de Vez (Oise). Anne et Joachim se rencontrent devant une porte fortifiée. Un ange plane au-dessus d'eux. La représentation la plus exquise de cette scène touchante est celle qu'un artiste du XIVe siècle a peinte dans un cloître secondaire de Santa Maria-Novella, à Florence. Il nous montre un ange qui pour le saint baiser d'Anne et de Joachim rapproche la tête des deux époux (1). Il n'est pas sans intérêt de comparer l'œuvre flamande et l'œuvre italienne.

L'église de Saint-Sauveur, si riche en peintures, avait envoyé un tableau d'Antoine Claeis (n° 311) reproduisant une gracieuse légende relative à saint Bernard. Durant une extase, la Vierge fit jaillir quelques gouttes de son lait sur les lèvres du Saint. Tel est le fait représenté. D'après la tradition, ce miracle eut lieu en l'église de Saint-Vorles à Châtillon-sur-Seine (Côte d'Or.) Un diplôme du XIVe siècle s'exprime ainsi : « Par miracle inouï, la Vierge noire assise dans sa châsse, voyant le saint abbé de Clairvaux noyé dans l'extase, lui présenta tout à coup son Fils, en prononçant ces paroles : « *Suscipe, Bernarde, puerum meum, totius mundi Redemptorem,* » et, comme si elle eût allaité en ce moment l'Enfant divin, elle fit jaillir trois gouttes de son lait sur les lèvres de saint Bernard, lequel, en actions de grâces de cette faveur ineffable, improvisa l'hymne du *Salve regina*, qui se chante tous les dimanches en l'église Saint-Vorles en mémoire de ce fait miraculeux. » « *Manus dictæ imaginis suscepta mamilla illico beato Bernardo, sibi devoto, ore aperto, tres guttas lactis in os adolescentis mira cum devotionis suavitate distillavit* (2). »

Le tableau (n° 329) reproduit le même fait. Signalons également un petit tableau dans l'église de Fontaine-lez-Dijon et une peinture très remarquable du musée de Tournai (3).

1. C'est un des quarante Fouquet de la collection Brentano.
2. Cf. *Op. cit.*, année 1901, 5e livraison.

1. Cf. Grimoüard de St-Laurent, *Manuel de l'art chrétien* : vignette, p. 342.
2. *Commission des antiquités de la Côte d'Or*, t. VI, p. 312.
3. Cf. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, p. 87.

Puisque nous parlons de Tournai, arrêtons-nous devant un tableau de Jean Gossaert (n° 370), que le musée de cette ville a envoyé à Bruges. Il représente saint Donatien. Il est vêtu du costume épiscopal et porte de la main gauche son insigne caractéristique, une roue sur laquelle sont disposés cinq cierges allumés.

En voici l'explication. Étant encore enfant, un méchant serviteur le jeta du haut d'un pont; il tomba dans l'eau. Un saint homme, touché de la douleur de ses parents, fit mettre sur la rivière une roue garnie de cinq cierges allumés. Elle suivit le cours de l'eau, mais à un certain endroit elle s'arrêta immobile; là des plongeurs trouvèrent l'enfant qui vivait encore (1).

Dans le fameux tableau de Van Eyck : *La Vierge et le chanoine Van de Paele* (n° 10), saint Donatien figure debout, de profil et tenant en main la roue avec les cinq cierges allumés.

Saint François recevant les stigmates est un sujet qui a souvent tenté les artistes. On connaît le beau vitrail de Sainte-Gudule de Bruxelles. Les peintres ont également traité ce sujet. Citons un volet de triptyque de Joachim Patenier (n° 236) et un volet de Gérard David, exposé par M. Kaufmann de Berlin (n° 134). On voit le saint à genoux en extase devant un séraphin en croix, ayant six ailes, qui lui imprime les stigmates. Il est reproduit dans le livre de M. H. Hymans : *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, p. 64.

Saint François renonçant au monde est un sujet plus rare. Il a été traité par Jean Gossaert (?) avec un rare bonheur (n° 150). On voit le saint, dépouillé de tout, rendant ses habits à son père, qui les ramasse avec avidité. L'évêque Gui, ému, essuie ses larmes et d'un pan de sa chape couvre la nudité de François. Rien n'est plus touchant. La *Revue de l'Art chrétien* lui a consacré cette année même, une planche et un article (2).

Monsieur Delignières, d'Abbeville, a envoyé un intéressant volet provenant du retable de l'ancienne chartreuse de Saint-Honoré en cette ville (n° 320). Il représente saint Hugues, évêque de Lincoln (3). Le saint évêque porte le costume de chartreux et par-dessus la chape. Elle est retenue par un énorme pectoral de forme ovale représentant le Sauveur. On admire les orfrois rehaussés de perles et de pierres précieuses.

Il porte une mitre ornée de cabochons. De la main droite il tient sa crosse et de la main gauche un calice d'où sort à demi-corps l'Enfant-Jésus. Un grand cygne est à sa droite. Il tire familièrement l'évêque par la manche. Voici l'explication de ces attributs. Le cygne est le symbole du silence et de la solitude. Le Saint vécut en effet sous la règle de saint Bruno, jusqu'à son élévation à l'épiscopat. Le calice avec l'Enfant-Jésus rappelle une apparition de Notre-Seigneur pendant qu'il célébrait la messe. M. Delignières, dans un mémoire lu à la réunion des *Sociétés des Beaux-Arts*, en a donné une description accompagnée d'une planche.

Memling (n° 111) a consacré ses religieux pinceaux à immortaliser la gracieuse légende de saint Ildefonse.

Il avait vaillamment défendu contre les hérétiques la virginité de Notre-Dame. La sainte Vierge le récompensa. Une nuit, tandis qu'il était en prières, elle lui apparut et le revêtit d'une chasuble. Tel est le fait qu'il s'agissait de rappeler. Memling place la scène dans une église, la Vierge est assise sur un trône, abrité par un dais en signe d'honneur. Devant elle on voit le saint à genoux, en prière. Il porte l'aube et l'étole croisée sur la poitrine. La sainte Vierge, aidée d'un ange, lui passe une chasuble par la tête. Un autre peintre inconnu (n° 151) a traité le même sujet.

Les tableaux représentant saint Jérôme abondent à l'Exposition. Nous nous arrêterons seulement à ceux qui offrent plus d'intérêt au point de vue iconographique. Joachim Patenier (n° 205) a représenté le saint Docteur, assis sur un tertre, son chapeau à terre derrière lui. Les petites scènes qui se déroulent au second plan sont empruntées à la Légende dorée, qui a si souvent inspiré les Primitifs.

Voici, en substance, ce que raconte Jacques de Voragine (1). Saint Jérôme ayant retiré une épine de la plante du pied d'un lion, l'animal demeura avec lui et ses frères comme une bête

1. Cf. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, t. I, p. 195.
2. Cf. *op. cit.*, p. 372.
3. Le catalogue porte à tort : *évêque de Grenoble.*

1. *Édition française*, t. II.

apprivoisée. On lui confia un office : celui de mener un âne au pâturage et de le garder. Mais un jour, pendant qu'il dormait, des marchands qui conduisaient des chameaux prirent l'âne et l'emmenèrent... Il fut soupçonné d'avoir dévoré son compagnon. Un jour il vit venir de loin les marchands et l'âne qui conduisait les chameaux. Il poussa des rugissements qui mirent les voleurs en fuite. Il ramena l'âne au monastère.

Joachim Patenier a représenté ce fait.

On voit une route sur laquelle cheminent des marchands avec des dromadaires chargés de ballots et le baudet volé au saint ; dans un champ, on voit le lion qui s'élance à leur rencontre.

Jean Metsys [1] a peint aussi un saint Jérôme qui nous arrêtera quelques instants. Voici la description du tableau, d'après le catalogue. « Le Saint, vêtu de rouge, est assis devant une table, la tête appuyée sur le bras droit, l'index de la main gauche posé sur un crâne. Sur la table sont placés un crucifix, un pupitre avec un manuscrit, un encrier avec une plume, un chandelier avec des mouchettes, et des livres. Dans le fond, à droite, une fenêtre, devant laquelle pend un chapeau de cardinal, et à gauche une puisette en cuivre avec bassin et essuie-mains ; sur une planche, au-dessus, se trouve un panier avec des documents. »

Il existe une réplique, ou tout au moins une peinture similaire, qui diffère peu de l'œuvre exposée aux Primitifs. C'est un tableau sur bois appartenant à Monsieur le doyen de Norrent-Fontes (Pas-de-Calais). C'est la même attitude et presque les mêmes accessoires. Saint Jérôme pose le doigt sur une tête de mort ; sur la table est placé un chandelier à cuvette, modèle assez fréquent dans la dinanderie belge ; le large chapeau de cardinal est aussi placé sur la table ; contre le mur est une tablette portant des livres. On le voit, nombreuses sont les similitudes. Le tableau de Norrent-Fontes est d'une bonne facture, il est peu connu, croyons-nous, et nous sommes heureux de le signaler.

L'église de Hoogstraeten possède un curieux tableau, qu'elle a envoyé à l'Exposition (n° 341).

1. Les Metsys étaient trois frères : Josse, l'aîné, était horloger ; Quentin, le plus célèbre, de forgeron devint peintre ; Jean embrassa la même carrière.

Il reproduit divers épisodes de la vie de saint Joseph. Nous nous bornerons à signaler deux scènes assez rares relatives au doute de saint Joseph. On le voit endormi au pied d'un arbre ; un ange lui apparaît ; on lit sur une banderole : *Joseph fili David, noli timere accipere Mariam conjugem tuam ; quod in ea natum est de Spiritu Sancto est.*

Dans la seconde scène, Joseph à genoux demande pardon à Marie de l'avoir soupçonné. Ce sujet, peu fréquent, a été aussi traité par l'art byzantin.

Le moine Jacques, du couvent de Coxynobaphos, dans son recueil de légendes apocryphes, s'est occupé du doute de saint Joseph. Des illustrations très minutieuses en représentent les phases diverses [1]. Elles nous montrent comment Joseph conçoit des doutes sur l'état de Marie, comment il se désole, comment il l'interroge ; elle se défend. Joseph est dénoncé et traduit devant les prêtres. On les amène tous deux de force devant le tribunal, en écartant le peuple qui leur prodigue les marques de sympathie. Enfin les accusés, après s'être purifiés de toute accusation avec « l'eau de conviction du Seigneur, » se rendent, Joseph dans les montagnes et Marie chez Élisabeth.

Une antique tradition fait de saint Luc un peintre. Aussi on lui attribue un certain nombre de Vierges, surtout en Italie, mais elles ne remontent pas au delà des XIe et XIIe siècles et sont l'œuvre d'artistes byzantins. Quoi qu'il en soit, le XVIe siècle avait admis la tradition et les peintres se sont plu à représenter saint Luc devant un chevalet et peignant la sainte Vierge qui pose devant lui. Trois tableaux de l'exposition ont retracé ce gracieux sujet (n°s 115, 116 et 292). La façon de le traiter est à peu près identique et comporte peu de variantes. Le dernier est de Lancelot Blondeel et a été exécuté pour la Corporation des peintres et selliers de Bruges. Saint Luc peint Marie et son divin Fils. Il est agenouillé sur le genou droit devant son chevalet, sans doute pour marquer son respect à l'égard de ses augustes modèles.

Arrêtons-nous devant le n° 250. C'est un pan-

1. Cf. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin*, chapitre VIII, p. 126.

neau de triptyque dont la face représente saint Nicolas de Tolentino. Il est vu à mi-corps lisant un livre qu'il tient de la main droite et tenant de la gauche une étoile. On donne cet attribut à saint Nicolas de Tolentino, parce qu'une étoile apparut plusieurs fois au-dessus de ce saint et se montra sur son tombeau après sa mort. D'ordinaire on place l'étoile au-dessus de sa tête ou sur sa poitrine. Dans notre tableau le peintre a mis l'étoile dans la main du saint.

Nous retrouvons encore Jean Van Eyck (n° 8) dans *Le Sacre de S. Thomas de Cantorbéry*. Trois évêques placent la mitre sur la tête de saint Thomas. Ce tableau est intéressant comme monument liturgique. On voit que le rit de l'Église n'a pas varié. Le sacre d'un évêque aujourd'hui comme autrefois requiert la présence de trois pontifes : le prélat consécrateur et deux évêques assistants.

Dans le tableau : *Le Donateur protégé par Saint Jean l'Aumônier* (n° 109), nous avons relevé un détail curieux au point de vue documentaire.

Au second plan, le Saint, accompagné de son trésorier, achète du blé que des hommes de peine déchargent d'un navire. Sur le quai, on voit une *grue* actionnée par le mouvement des hommes qui marchent dans la roue. Comme moteur c'est assez primitif. Malgré les progrès de la mécanique, on voit encore parfois de petits industriels faire mouvoir une roue par un chien placé dans l'intérieur.

Nous terminerons notre revue par un sujet que l'art médiéval a souvent représenté : *L'Église et la Synagogue* (n° 46). Ce sont les volets d'un triptyque dont le centre a disparu. Il devait représenter le Christ en croix. L'Église et la Synagogue sont traitées selon les données traditionnelles.

L'Église tient de la main droite un calice surmonté d'une hostie et de la gauche une croix. Elle s'avance vers le Christ. La Synagogue tient une lance brisée ; elle laisse tomber les tables de la Loi, elle tourne le dos au Christ et s'éloigne.

Il faut se limiter. Mieux vaut faire des omissions que de devenir fastidieux. Du reste nous pensons avoir signalé ce qu'il y a de plus saillant et nous en avons dit assez pour montrer que l'Exposition des Primitifs, en même temps qu'elle était une fête de l'art, constituait aussi une source précieuse d'informations au point de vue iconographique.

L. Marsaux.

L'Art religieux du XIIIe siècle (1).

Il est universellement admis aujourd'hui que l'art français du XIIIe siècle a été l'un des plus complets et des plus grands parmi ceux qui se sont jamais produits ; on admire l'élégance sobre de son architecture, l'éclat de ses vitraux, la pureté de style de ses orfévreries, la grandeur de sa sculpture et la profondeur du sentiment religieux dont tous ses monuments sont empreints ; pourtant, si le goût s'en est répandu, il paraît bien que l'intelligence n'en est pas très claire, et c'est encore une surprise fréquente que de voir l'incrédulité du public, ou plutôt son étonnement, quand on lui parle de la merveilleuse logique de cet art. Cette logique est incontestable pour peu qu'on ait quelque notion des choses de ce temps et, pour ce qui est de l'architecture, Viollet-le-Duc l'a amplement démontrée ; on sait, grâce à lui surtout, qu'aucun membre des édifices gigantesques que sont les cathédrales ne doit sa place au hasard et que si, dans les monuments du XVe siècle, qui est la décadence du style gothique, la vaine décoration l'emporte trop souvent, au XIIIe siècle le raisonnement mathématique est le seul guide des constructeurs et qu'ils savent tenir sévèrement en bride tout dérèglement et toute fantaisie. Mais il est un autre genre de logique que, pour l'ordinaire, l'on soupçonne encore moins dans ces monuments, c'est la logique liturgique, si l'on peut dire, et c'est celle-là qui a été récemment mise en lumière, avec une abondance de preuves, une sûreté de goût et une intelligence du moyen âge véritablement remarquables, dans un livre de M. Mâle.

Le moyen âge, il est à peine besoin de le répéter, a été essentiellement religieux, et si sa

1. E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration, nouvelle édition illustrée de 127 gravures. Paris, A. Colin, 1902, in-4°.

religion ne paraît pas toujours très épurée à nos yeux, si le culte des reliques y tenait une place très prépondérante, si les légendes médiocrement édifiantes y encombraient la piété, la vie de tous n'était pas moins imprégnée de cette religion. Il était naturel que l'église, dans ces conditions, ne fût pas un bâtiment quelconque et que son plan et sa décoration répondissent exactement à l'esprit de ceux qui devaient y prier ; toutefois, ces correspondances, après six siècles écoulés, sont infiniment délicates à établir précisément, car nous en avons en quelque sorte perdu le sentiment. La Réforme et le Concile de Trente ont détruit cette religion particulière au moyen âge ; dès le XVIIe siècle les symboles n'en étaient plus compris, les plus savants, parmi les grands chrétiens d'alors, les traitaient de folies, et ce fut bien pis quand la philosophie s'en fut mêlée : on arriva à voir dans la sculpture du portail de Notre-Dame de Paris des mythes solaires, et ce n'est pas ce qu'on y trouva de plus fort. Les romantiques essayèrent bien de ressaisir la pensée des vieux maîtres, mais leur science n'égala pas leur enthousiasme, et ceux qui tentèrent des études plus sérieuses, entraînés par la nouveauté de leurs thèses, en vinrent d'emblée à ne plus voir partout que symbolisme et mystère. Il fallait les méthodes historiques d'aujourd'hui, et surtout un tact singulier, pour remettre les choses en place : grâce à M. Mâle, la cathédrale se présente à nous de nouveau dans la logique de son développement liturgique et l'effort de son érudition nous amène à mieux comprendre le rapport qui existait entre le temple et ses fidèles.

Le plan de la cathédrale à la vérité ne comporte guère de remarques et si les symbolistes y ont découvert toutes sortes de beautés et d'intentions cachées, une seule est à retenir, c'est cette étrange inclinaison de tant de chœurs vers la gauche, pour rappeler peut-être l'inclinaison de la tête du Christ sur la croix ; et encore cette explication n'est-elle pas bien certaine. Ce qui l'est au contraire tout à fait, c'est la nécessité d'une interprétation pour le décor, aussi bien pour les sculptures que pour les verrières, et ce décor, sitôt qu'on l'examine à la lumière de certains symboles, devient d'une clarté, d'une logique et en même temps d'une beauté morale singulières. Les grands traits de l'interprétation sont évidemment fort aisés à saisir, et point n'est besoin de songer beaucoup, pour comprendre pourquoi le Christ trône d'ordinaire au tympan de la grande porte, présidant au Jugement Dernier, tandis que les autres portes sont consacrées à la Vierge et à l'un des patrons vénérés de la cité : en entrant dans l'église, il faut que le chrétien ait présente aux yeux la grande scène à laquelle il doit penser sans cesse, tout en ayant l'assurance que la Vierge et les saints intercéderont pour lui auprès du Justicier. Que les apôtres se rencontrent sur les piédroits, reconnaissables à l'instrument de leur supplice qu'ils tiennent à la main, cela va de soi, et il était naturel qu'ils accompagnassent leur Maître, de même que les saints dont l'église possédait les reliques ou auxquels elle devait quelque reconnaissance avaient tous les titres à figurer au portail ; il en était de même des prophètes qui ont annoncé le Seigneur, des patriarches ou des Rois de Juda, ancêtres du Christ, car tous ces personnages ne sauraient être des rois de France, comme on l'a cru longtemps, et bien souvent il suffit d'examiner avec soin les figurines ou les petits sujets sculptés au socle des statues pour s'apercevoir que l'on n'a point affaire à un Philippe-Auguste ou à un Louis VIII, mais bien à des saints de l'ancien testament, comme au porche septentrional de Chartres. Si certaines difficultés d'interprétation se présentent parfois, le plan d'ensemble des portails est en somme d'une logique assez simple et très grande à la fois.

Quand on entre, au contraire, dans le détail des mille petits sujets sculptés aux voussures, aux linteaux, aux chapiteaux ou aux supports, le trouble commence et il semble au premier abord que ces statuettes ou ces groupes soient jetés là au hasard de la décoration. Que peuvent bien être ces femmes, avec des attributs variés, qui tantôt siègent sur des trônes, tantôt debout semblent combattre, armées de la lance et du bouclier ? Que sont ces étranges histoires, où le diable apparaît, mêlé à la vie des hommes, et que l'on ne saurait rattacher à aucune scène des récits sacrés ? Et quand le sujet est plus reconnaissable, que viennent faire Moïse et le buisson

ardent, Gédéon et sa toison et tant d'autres scènes analogues, dans un ensemble uniquement consacré à la Vierge, entre l'Annonciation et l'Adoration des mages ? La seule ingéniosité, — et celle de M. Mâle est merveilleuse, — n'aurait sans doute pas suffi à éclairer ces énigmes ; c'est alors que la littérature sacrée du moyen âge vient au secours de nos esprits trop déshabitués de ces mystères et l'on s'aperçoit, à feuilleter aussi bien les évangiles apocryphes que les écrits des Pères, les sermons des docteurs comme les sommes des historiens, que la clé de ces énigmes est dans leurs écrits. Ces scènes bizarres, où les personnages divins nous apparaissent parfois en si étranges postures, sont tirées de l'*Évangile de Nicodème*, ou d'un autre apocryphe tel que l'*Histoire de la Nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur ;* ces historiettes, de saveur toute populaire, sont les illustrations littérales de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine ; qu'on ouvre la *Psychomachie* de Prudence et ces vierges combattantes apparaîtront clairement comme les Vertus décrites par le poète, de même que les huit jeunes femmes assises, aux attributs peu clairs, sont les Sciences, telles que les consacrèrent le *Trivium* et le *Quadrivium*, d'après Isidore de Séville et Martianus Capella. Enfin, pour expliquer Moïse ou Gédéon aux côtés de la Vierge, Honorius d'Autun et les sermonnaires ont démontré surabondamment que le buisson ardent figurait « la flamme du Saint-Esprit que la Vierge portait en elle, sans brûler du feu de la concupiscence » et la toison où descendait la rosée, la Vierge qui devenait féconde. Grâce à ces guides, tout devient clair, et l'on reconnaît ce que le moyen âge a mis de pensée dans ses temples. Les cathédrales devaient, elles aussi, être des sommes ordonnées comme les livres des docteurs, où rien n'était livré au hasard, où tout avait un sens, mystérieux peut-être, mais parfaitement clair et logique pour qui savait l'entendre.

La révélation d'une conception aussi large et de telles finesses d'intentions auraient singulièrement surpris ceux qui jadis osaient tout au plus se plaire à la naïveté des vieux imagiers : de naïveté, on le voit, il n'y en a guère dans la composition régulière de ces vastes ensembles décoratifs. Faut-il donc croire que l'incontestable science que comportait l'ordonnance d'un portail appartenait en propre à ces imagiers, et que non contents d'être des tailleurs de pierre admirables, ils étaient aussi de profonds érudits ? Ce serait en vérité leur faire la part trop belle et méconnaître tout à fait le caractère de l'art religieux du moyen âge. A côté des imagiers et préparant en quelque sorte leur travail, se trouvaient toujours des clercs, et c'était à eux qu'incombait le soin de la composition d'ensemble. Le clerc connaissait les livres sacrés et les auteurs profanes, il savait les intentions et les figures qui s'y trouvent à profusion, il était familier aussi avec la vie des saints de la région et c'était lui qui traçait dans les moindres détails le programme auquel l'imagier n'avait plus qu'à se conformer strictement. De ces programmes, aucun malheureusement n'est venu jusqu'à nous pour le XIIIe siècle, mais nous en avons pour le XVe siècle, et l'on sait qu'à ce moment les plus grands maîtres, les plus illustres même de l'Italie, un Filippo Lippi ou un Botticelli, ne se faisaient point de scrupule de les suivre à la lettre ; les contrats passés devant notaire y font sans cesse allusion et si l'imagier s'en était écarté, il eût risqué fort de voir son ouvrage refusé. Il n'imaginait même pas, d'ailleurs, qu'un programme fût de nature à imposer, comme l'artiste d'aujourd'hui ne manquerait pas de le déclarer, des entraves à la liberté de sa fantaisie ; sur une œuvre de sculpture ou de peinture religieuse, la fantaisie n'avait aucun droit : le vitrail ou la statue faisaient partie du grand ensemble de la cathédrale, ensemble que le prêtre seul avait le droit de régir.

Peut-être même la subordination de l'imagier allait-elle plus loin encore et M. Mâle serait disposé à admettre qu'à côté de ces programmes dressés par un clerc pour un monument déterminé, existaient certains canons, certains poncifs, si on peut dire, d'un usage général, aux prescriptions duquel toute la corporation des imagiers ou des peintres était plus ou moins tenue de se soumettre. D'un tel document, cela va sans dire, il ne reste pas de trace en France ; mais on a retrouvé le canon des peintres byzantins du mont Athos, dont les prescriptions sont véritablement impératives, et il ne serait pas impos-

sible qu'il eût existé une règle analogue dans les ateliers français. Et si même cette règle n'a jamais été rédigée, la tradition, en vérité, en tenait lieu, car la composition de certains sujets, une fois établie, est à peu près invariable, pour les scènes du Jugement dernier notamment, et l'on ne saurait guère expliquer ces similitudes que par des albums manuscrits qui circulaient dans les ateliers, à la fois source d'inspiration pour les imaginations pauvres et procédé excellent pour donner aux œuvres cette unité morale qu'exigeait l'unité religieuse du temps.

Est-ce à dire que l'imagier, ainsi tenu en lisière à la fois par son programme et par le canon traditionnel, n'était qu'une sorte de machine à sculpter, et réduit au rôle misérable d'un vulgaire praticien? Certes, il y en eut beaucoup qui ne furent rien de plus, et si bien souvent leurs ouvrages nous charment encore aujourd'hui, c'est qu'ils sont le reflet d'autres, des œuvres des ouvriers de génie qui tout en s'en tenant respectueusement à la règle, savaient la vivifier et se montraient malgré tout créateurs. Sans doute, la plupart des Jugements derniers du XIIIe siècle paraissent conçus suivant la même formule, et l'exacte description de l'un pourrait s'appliquer à beaucoup d'autres ; pourtant quelle différence ne sent-on pas, même au premier coup d'œil, entre celui de Paris, celui de Chartres, celui d'Amiens ou celui de Bourges ? Chaque imagier, tout en se conformant à la tradition, a rempli le programme donné selon son tempérament et sa sensibilité propre, celui de Paris plus puissant, celui de Chartres plus mesuré, celui de Bourges plus touchant, et chaque imagier, à sa façon, a créé un chef-d'œuvre. Tout en étant semblables quant au fond, ils sont si divers pourtant qu'on peut suivre à la trace à travers la France l'influence de l'un et de l'autre et que dans la lointaine Allemagne, devant tel portail de Bamberg ou de Magdebourg, l'on s'écrie aussitôt : ceci vient de Reims, et cela sort de Chartres. Ces liens qui semblaient enchaîner les imagiers et les peintres n'ont jamais été une entrave pour leur génie et c'est à eux qu'on doit le style du XIIIe siècle : ils ne commencent à nous paraître des chaînes qu'au moment où, la sève étant épuisée et les créateurs disparus, la formule survit seule et sans être plus animée d'aucun souffle vivant, dans les ouvrages, charmants encore, grâce à la tradition qui se prolonge, mais vides de génie, du milieu du XIVe siècle.

C'est ce caractère de Somme, cette sorte d'encyclopédie figurée de toute la religion et de toute la science du moyen âge qui a fait donner parfois à ces cathédrales le beau nom de « Bible des Illettrés » ; et il est certain que, de la façon dont M. Mâle nous les décrit, en soulignant curieusement toutes les intentions du clerc érudit qui avait rédigé le programme du décor et en nous dévoilant le mystère de ces « figures », il nous donne une impression très forte de la merveilleuse profondeur de cette conception. Toutefois il est permis de se demander, au cours de ces explications ingénieuses, si véritablement les « illettrés », auxquels dans l'origine on avait prétendu s'adresser, saisissaient toutes ces finesses et si ces symboles ne dépassaient pas quelque peu leur intelligence. Qu'ils aient aisément reconnu aux portails et sur les vitraux les grandes scènes de l'évangile, celles que la liturgie les forçait en quelque sorte de reconnaître — et M. Mâle a remarqué finement que ce sont celles-là seules entre tant d'autres qui sont figurées d'ordinaire — on n'en saurait douter : le chrétien le plus inculte savait distinguer la Nativité, la Crucifixion ou le Jugement dernier, et il était capable de s'édifier à ce spectacle ; peut-être aussi connaissait-il certains traits de la vie des saints qui lui étaient familiers et pouvait-il se réjouir à la vue de leurs miracles. Mais peut-on aller plus loin et croire que tout le mystère de ces savants programmes était intelligible à la foule? Quelque pieuse qu'elle fût, nous ne le croyons pas ; la piété du moyen âge n'était pas éclairée comme celle du XVIIe siècle et le culte des reliques y tenait beaucoup plus de place, semble-t-il, que les méditations sur l'histoire sacrée ; en faisant abstraction même des imaginations des symbolistes, aussi bien de ceux du moyen âge que des modernes plus romantiques, ce qui reste d'à peu près certain dans ces « figures » était encore une nourriture singulièrement trop forte pour ces esprits peu préparés : ils ne devaient pas plus comprendre ce que signifiait le mystère du Buisson ardent ou de la Toison de

Gédéon par rapport à la Vierge, qu'ils n'imaginaient, en voyant la Porte Rouge percée au flanc du chœur incliné à gauche de Notre-Dame de Paris qu'elle pouvait symboliser la blessure faite au flanc du Christ expirant sur la croix. Et une anecdote bien connue que cite M. Mâle tend à le prouver : tandis que les bons bourgeois se faisaient expliquer les sculptures du portail de Notre-Dame et s'extasiaient devant les rois de Juda, qu'ils prenaient pour Pépin et Charlemagne, un aigrefin leur dérobait volontiers leur bourse ; s'ils avaient besoin d'explications, c'est que tout n'était pas aussi clair pour eux qu'on veut bien le dire.

Aussi bien en faisant ces réserves sur le soi-disant caractère populaire de l'art des cathédrales, il n'en demeure pas moins que la seule conception de leur décor est une des plus nobles et des plus élevées du moyen âge, et c'est avec beaucoup de raison que M. Mâle a rappelé l'attention sur elle. La plupart des historiens qui, ces dernières années, s'étaient occupés de la sculpture médiévale l'avaient trop considérée au seul point de vue de l'art et ils en avaient négligé le côté religieux ; le sujet prête sans doute quelque peu à la littérature et, qui pis est, à la littérature mystique et romantique, mais ce n'était pas une raison pour que les historiens sérieux le dussent passer sous silence. M. Mâle l'a abordé délibérément et il a résolu la difficulté avec un tact parfait : son livre a remis les choses au point, et ce n'est pas là le moindre de ses très grands mérites.

RAYMOND KŒCHLIN.

La chaire de Roucourt (1).

PLUS on étudie l'art médiéval, plus on se convainc que jamais la vie artistique n'a été plus intense et plus féconde en chefs-d'œuvre qu'au moyen âge. Les œuvres qui ont bravé l'outrage du temps suffisent à nous faire apprécier ce glorieux passé. Mais combien notre admiration grandirait si nous pouvions contempler, dans les vastes abbayes, asiles de la prière et de la science, dans les temples dont nos ancêtres avaient couvert le sol de la patrie, dans les châteaux aux sites pittoresques, les multiples fruits de l'art qu'un vandalisme sans nom a livrés à une destruction sauvage ! Que de chefs-d'œuvre d'orfévrerie devenus la proie d'une cupidité rapace, que de sculptures en bois jetées au rancart, livrées au feu !

Cependant de nombreux souvenirs des beaux jours de l'art nous sont restés ; mais généralement le mauvais goût leur a causé de graves préjudices et les a mis dans un tel état d'abandon qu'une restauration urgente s'impose.

Tel est le cas de la belle chaire de Roucourt, près de Péruwelz.

L'église paroissiale de Roucourt est de fondation très ancienne ; au cours des siècles elle a subi diverses transformations ; elle conserve néanmoins d'intéressantes parties, telles la tour et la grande nef ; certains objets de son mobilier liturgique peuvent être cités : un plateau en cuivre repoussé ; un bras-reliquaire en argent, de 1611 ; une boîte aux saintes huiles en argent, de 1576 ; un ostensoir, très beau travail en argent doré du XVIIe siècle (la partie inférieure de cet objet semble être un ancien calice) (1).

Très remarquable surtout est sa belle chaire gothique du XVIe siècle. Elle a été signalée, entre autres, par M. L. Cloquet dans son beau guide : *Tournai et Tournaisis*. Nous ne croyons pas qu'elle ait été publiée ou décrite en détail.

Grâce à la bienveillance de M. l'abbé Delcoigne, curé de Roucourt, nous pouvons en offrir de belles reproductions à nos lecteurs. La jolie planche de détails, dessinée d'après des relevés faits sur place, est due à la main habile de M. G. Fitschy.

***

Les chaires gothiques des XVe et XVIe siècles sont rares en Belgique. Il n'y a, croyons-nous, que celle d'Alsemberg, conservée au Musée des antiquités de Bruxelles ; celle de Nieuport dont on a, au commencement de ce siècle, exhaussé

1. Cet article et ses illustrations sont extraits du *Bulletin des métiers d'art*, numéro de novembre 1902, page 129.

1. N. D. L. R. La chose est possible. Cependant la même disposition se rencontre encore. Le grand ostensoir de Nieuport, du même style que celui-ci, est également posé sur une coupe de calice ou de ciboire, mais les dimensions de ce pied sont telles qu'il est très douteux qu'il ait jamais pu servir à l'usage d'un de ces objets.

le support et allongé l'escalier et qu'on vient de débarrasser de son affreuse couche de couleur ; enfin celle de Roucourt, toutes trois en bois. A juger cette dernière d'après ses formes, le caractère de ses sculptures, les costumes des person-

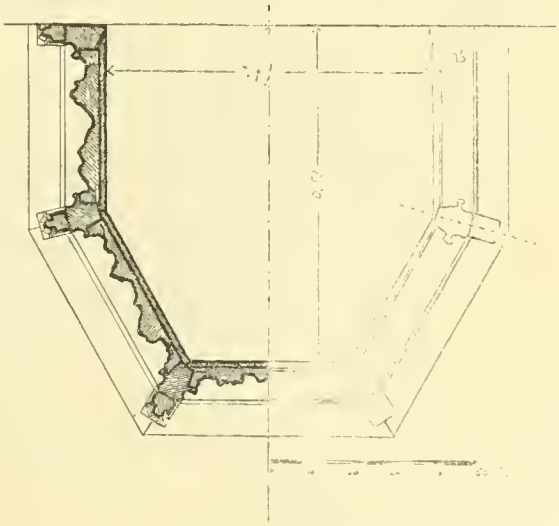
Église de Roucourt. — Chaire de vérité, XVIe siècle.

nages composant les groupes, on doit l'attribuer à la première moitié du XVIe siècle.

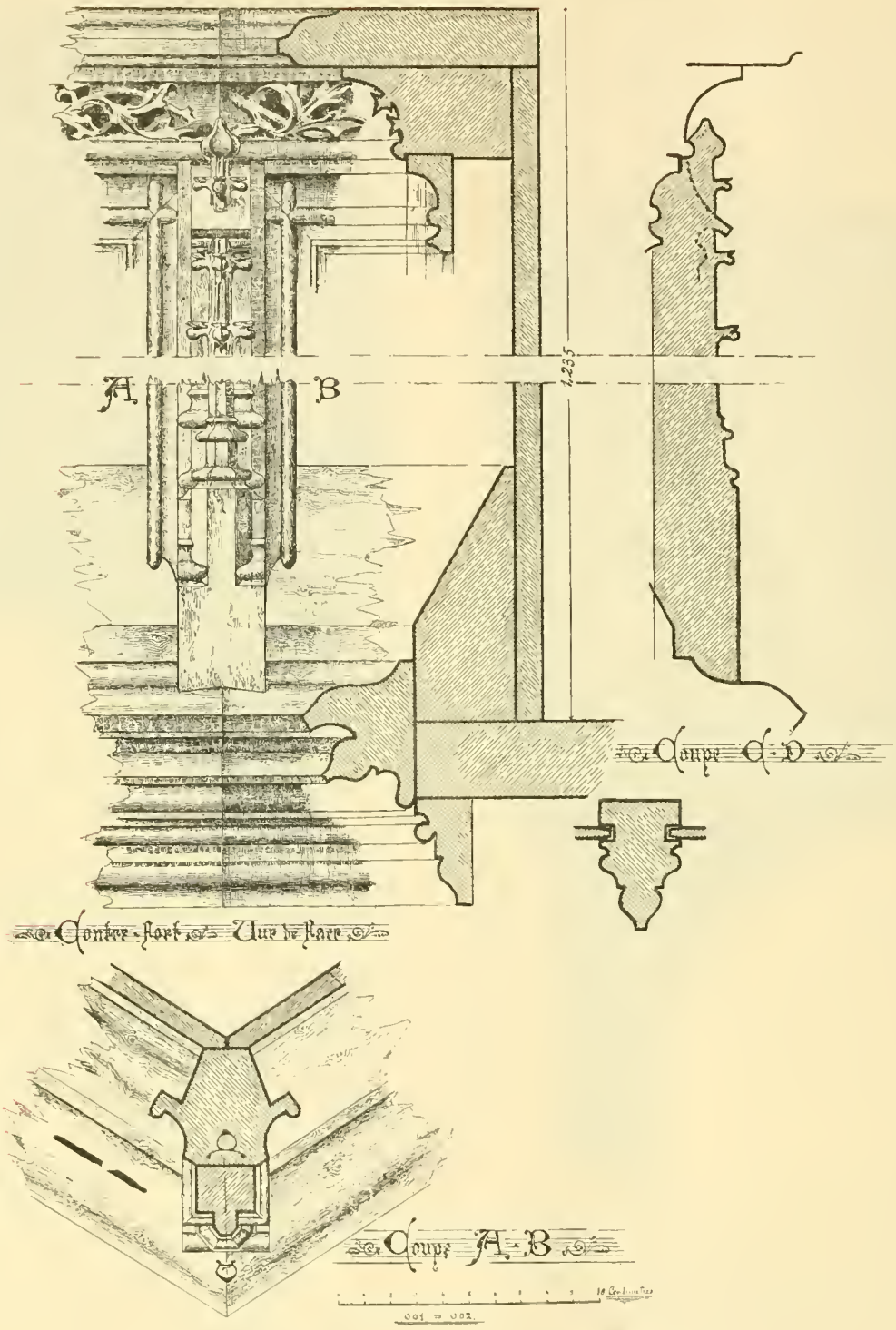
Son plan et sa forme la classent parmi les chaires à encorbellement (1) adossées à un mur de l'édifice ou à un gros pilier. On y avait accès

1. Sous ce rapport elle constitue un exemple unique dans notre pays.

Église de Roucourt. — Chaire de vérité, XVIe siècle.



Chaire de Roucourt, XVIe siècle. — Plan.
(Dessin de M. G. Fitschy.)



Chaire de Roucourt, XVIe siècle. — Détail. (Dessin de M. G. Fitschy.)

par un escalier logé dans l'épaisseur du mur ou par un escalier indépendant.

L'emplacement primitif de la chaire de Roucourt nous étant inconnu, il serait difficile de préciser le mode d'accès employé jadis.

Depuis nombre d'années, elle était appendue

assez disgracieusement à une colonne et avait été dotée d'un vulgaire escalier moderne. Une hideuse couleur blanche, jaune et bleue décorait ce chef-d'œuvre de sculpture. Appréciant le trésor de son église, M. le curé, malgré le manque de ressources, a débarrassé la chaire de cet inqualifiable enduit. Cette circonstance nous a permis de l'étudier de près, et le démontage partiel nous a facilité le relevé exact des détails de sa construction.

La cuve est taillée sur six pans, dont le plus large était adossé au mur ; les cinq autres, de dimensions régulières, sont séparés par d'élégants montants, reliés dans le haut par des arcs surbaissés couronnés d'ogives en accolade. Ces montants sont ornés de contreforts décorés eux-mêmes par de jolies colonnettes à bases prismatiques ; une délicate moulure sépare ces colonnettes à mi-hauteur ; la partie inférieure est à faces régulières, la partie supérieure ornementée de lignes brisées propres à l'époque du XVIe s.

Leurs chapiteaux, délicatement fouillés, semblent devoir servir de support à des statuettes de trop modestes proportions. L'artiste a, peu heureusement d'ailleurs, remplacé ces statuettes par des flèches de pinacles. Une disposition semblable se remarque à la chaire de Nieuport, où les petits pinacles sont complets et dont l'une des niches possède même une statuette.

Des pinacles plus importants, dont la base forme dais, décorent la partie supérieure des contreforts ; les fleurons sont poussés jusque dans les moulures de la cuve : moulures simples à riches feuillages.

Un méplat étroit, une gorge profonde et une élégante baguette contournent les groupes et les panneaux ; des branchages ornent l'accolade. Des fenestrages, aux formes contournées du XVIe siècle, remplissent le haut du panneau. La moulure supérieure couronne parfaitement ce bel ensemble.

Cinq groupes en haut bas-relief occupent les niches de la cuve. Voici les sujets de chacun d'eux :

1) Saint François d'Assise prêchant aux animaux. Un moine, compagnon du saint, se place à son côté ; un autre prie devant une modeste chapelle émergeant d'un bosquet qui forme fond à la scène. En face du thaumaturge, un personnage civil se tient dans une attitude recueillie : c'est sans doute un donateur.

2) Sainte Catherine tenant en laisse un affreux quadrupède, image du démon. Elle a perdu son signe iconographique : la roue ; mais elle ne paraît pas perdre contenance devant les philosophes païens de l'empereur Maxime : sa profonde philosophie anéantit leurs fausses doctrines. Comme dans le sujet précédent, quelques arbres et une chapelle forment l'arrière-plan.

3) La scène centrale représente le jugement dernier : le Christ est assis sur l'arc-en-ciel, les bras étendus, les pieds posés sur le globe terrestre ; il est entouré des douze apôtres. A droite la Vierge Marie, à gauche saint Jean-Baptiste, en bas quelques ressuscités dont les expressions diverses manifestent ou la joie de la récompense ou le désespoir de la réprobation.

4) La reine de Saba visitant le roi Salomon. Celui-ci est assis sur son trône, la couronne royale ceint son front, il est entouré de sa cour. La reine de Saba est assise devant le sage monarque ; elle porte la couronne ; ses cheveux tombent sur ses épaules en longues mèches bouclées.

5) Saint Jean-Baptiste dans le désert prêchant la pénitence au peuple juif. La chaire improvisée, formée de branches d'arbre, le sépare des personnes de toutes conditions qui constituent son auditoire.

Ces groupes reposent sur de larges consoles à beaux feuillages. Le support de la cuve est en forme de cul de lampe. Il est regrettable que l'extrémité inférieure ait disparu ; elle était, sans doute, formée par une console ou un socle.

Telle est la belle œuvre sculpturale que possède l'église de Roucourt. Envisagée au point de vue artistique, on peut dire qu'elle est un des plus beaux produits du XVIe siècle. Remarquons cependant certaines maigreurs dans la sculpture ; les moulures et l'ornementation sont développées au détriment de la masse. Sa construction dénote l'abandon de la bonne technique du moyen âge ; les contreforts sont appliqués sur les montants ; on les a assemblés cependant par de faux tenons. Ces détails enlèvent peu à la valeur incontestable de cette pièce intéressante : ce sont, d'ailleurs, des défauts inhérents à l'époque.

***

Nous croyons savoir qu'un artiste de talent élabore en ce moment un sérieux projet de restauration. L'intervention des autorités compétentes a été sollicitée, il y a peu d'années. Nous pensons qu'on se propose de renouveler cette demande.

Espérons que le zèle de M. le curé de Roucourt, la bienveillance de M. le ministre des Beaux-Arts, aidés de l'intérêt que porte aux arts la Commission des monuments, contribueront à rendre prochainement à la chaire de Roucourt son aspect primitif par une restauration intelligente.

E. L.

L'église San-Stefano à Venise.

S'IL fallait en croire les alarmistes mis en éveil par la catastrophe du 14 juillet, qui a coûté à Venise le campanile de Saint-Marc, bien d'autres monuments seraient menacés d'une chute plus ou moins prochaine, non seulement à Venise mais ailleurs. Croulantes la vieille tour de Molinella à Bologne, celle d'Arengario à Monza, la basilique de Palladio à Vicence, que sais-je? Il semble que tout tremble en Italie; à Venise surtout, c'est comme un affolement, il est bien temps! L'architecte Vendrasco n'avait-il pas énergiquement et pendant des années signalé le danger pour le campanile? Mais les pouvoirs publics, personnifiés dans une bureaucratie dont la France n'a pas le monopole, s'endormirent sur leurs ronds de cuir et envoyèrent au diable le fâcheux qui prétendait que l'on fît quelque chose. Aujourd'hui l'insouciance a fait place à l'emballement, et pour un peu on démolirait la moitié de Venise pour sauver l'autre. C'est le clocher de San-Stefano qui joue en ce moment le rôle de malade condamné par les médecins.

Achevée vers 1325, l'église San-Stefano s'élève sur une place assez grande, le campo Morosini, située à peu près sur le trajet par terre de la place Saint-Marc à l'Académie des Beaux-Arts. Là se trouve aussi le palais Morosini vide, depuis 1894, de ses collections historiques.

L'intérieur de San-Stefano offre un beau vaisseau divisé en trois nefs par deux files de colonnes d'où jaillissent des arcs en ogive; au-dessus règne une voussure profonde pénétrée de fenêtres et portant un plafond à caissons. Cette disposition est d'un effet médiocrement heureux, on n'aime pas à voir ces courbures en quart de cercle aboutissant à un plafond plat, il y a là une fâcheuse incertitude dans les formes de la structure monumentale; le chœur et le sanctuaire sont voûtés selon le mode ogival, à la tudesque, comme on dit en Italie.

Ce qui nous choque, nous autres, hommes du Nord, plus encore que la structure des parties hautes, ce sont ces grands entraits de bois menuisé et peint, qui, à la hauteur du sommet des arcs, unissent les parois de la grande nef. Nous supportons cela dans les voûtes en lambris, parce que nous admettons avec toutes ses conséquences le principe des charpentes apparentes. Mais voir des murailles en pierre ainsi étrésillonnées par des tirants qui viennent jeter pesamment leurs lignes d'étais dans le vide des nefs, c'est ce dont nous ne prendrons jamais notre parti et ces tringles de bois ou de fer qui empêchent l'écartement des voûtes et des murs nous produiront toujours l'effet d'éclisses appliquées à un membre fracturé. De plus, à San-Stefano, tous les arcs formant les travées de la nef sont rendus solidaires, à leur naissance, par des barres de fer qu'on a utilisées pour y suspendre des lustres. Les étalages naïfs de métal et de bois se rencontrent d'ailleurs partout ou presque partout en Italie, et y gâtent, selon moi, maints beaux intérieurs. Mieux vaut l'appareil de ces contreforts extérieurs, de ces arcs-boutants si souvent reprochés à nos églises ogivales; du moins permet-il aux nefs de déployer librement leurs longues perspectives; sans compter que d'une nécessité d'équilibre les architectes de l'époque médiévale ont fait une beauté de structure.

Comme toutes les églises de Venise, celle-ci est riche en œuvres d'art et en souvenirs historiques; je signalerai seulement, dans le pavé à grands carreaux de la nef centrale, la dalle funéraire du doge Francesco Morosini, le Péloponésiaque, une simple pierre portant incrustés en bronze le bonnet ducal et des bâtons de commandement en sautoir.

Il y a loin de là à ces fastueux monuments

ducaux de marbre, de bronze et de mosaïque, dont sont remplies les églises de Sa Maria Gloriosa dei Frari et de SS. Giovanni e Paolo. Et cependant Francesco Morosini fut le dernier des grands Vénitiens ; toujours vainqueur des Turcs, il conquit la Morée, ce qui lui valut, à la mode romaine, le surnom de Péloponésiaque, fut élu doge, en 1688, à la mort de Marc-Antoine Giustiniani et mourut, en 1694, à soixante-seize ans. La vie de ce grand homme est le beau soleil couchant de la gloire vénitienne; moins de vingt-cinq ans après sa mort, la Morée était perdue pour Venise, qui. contenue désormais dans ses possessions de terre ferme, n'offrit plus que le splendide linceul de sa grandeur morte.

C'est avec respect qu'au Musée municipal ou Musée Correr, on voit une salle presque entièrement remplie des trophées militaires de cette grande existence. Et il n'y a pas ici seulement un intérêt de reliques historiques ; la magnificence et le grand goût vénitien éclatent dans ces armes, ces fanaux de gondole et de galères, qui sont, pour la plupart, des chefs-d'œuvre achevés.

Il y a, cependant, une tache sur cette noble mémoire et nous ne pouvons oublier que Morosini fut, avant lord Elgin, le destructeur du Parthénon. Cela se passa en 1687 ; les Turcs avaient fait de l'Acropole d'Athènes une citadelle, c'était sa fonction naturelle et historique, mais Périclès n'avait pas prévu la poudre à canon. Morosini installa sur la colline du Pnyx, à quelques centaines de mètres, une batterie de six pièces de canons et de quatre mortiers qui tira à boulets rouges sur la montagne sacrée; il est même extraordinaire qu'il soit resté de ses monuments pierre sur pierre. Une bombe tomba au milieu du Parthénon transformé en magasin à poudre ; toute la partie centrale sauta et le reste fut fort endommagé. Ainsi, c'est à des chrétiens d'Occident qu'est due la ruine du plus bel édifice païen qui fût au monde et qu'avaient respecté les Goths et les Turcs.

Maître, à ce prix, d'Athènes, Morosini voulut emporter, comme un trophée de victoire, les plus beaux marbres du Parthénon et, en homme de goût, choisit le Char de la Victoire, mais l'appareil de descente se rompit et le groupe tomba sur le roc ; Morosini négligea ces débris inestimables et aujourd'hui perdus ; il fut plus heureux avec les deux lions qui, depuis la reconstruction du Pirée par Périclès, en chargeaient les deux môles, et les emporta à Venise où ils sont encore, gardant la porte de l'Arsenal.

Mais me voilà bien loin de San-Stefano ; j'y reviens pour signaler, en finissant, la belle décoration en arrière de l'autel ; une sorte d'arc triomphal en marbre, à trois portes, dont la baie centrale, très surélevée, est couronnée d'un fronton ; ce morceau remarquable appartient à la seconde moitié du XVIe siècle.

Quant au clocher, c'est une haute tour carrée, assez semblable dans sa forme générale au campanile écroulé le 14 juillet, mais plus svelte, moins élevée aussi, avec une lanterne octogone fort simple au-dessus de l'étage du beffroi. Les proportions de l'ensemble ne manquent ni de grandeur, ni d'élégance.

Comme l'église, il date du premier tiers du XIVe siècle; mais, depuis qu'on y a placé une grosse cloche, la *Morosina*, ainsi nommée parce qu'elle est un don du Péloponésiaque, on assure que les vibrations des sonneries à toute volée ont fort compromis la solidité de l'édifice. En tout cas, il penche d'une manière notable, et fait concurrence à la tour de Pise ou aux deux tours penchées de Bologne, celle des Asinelli et la Garisanda, gros bloc carré, nu de bas en haut, mais qui a eu l'honneur de fournir à Dante une comparaison qui consacre à jamais sa renommée.

La première chose à faire est d'alléger la tour de la *Morosina*; cela va être fait, ou l'est peut-être même à l'heure où paraîtront ces lignes. On verra plus tard.

L'*Illustration Italienne* faisait remarquer, un jour, que les travaux souterrains exécutés pour des canalisations, gaz, eaux, réseaux télégraphiques, électriques et téléphoniques, sans compter les tramways et les métropolitains circulant pesants à travers ou sous les rues,— ces dernières causes d'ébranlement étant d'ailleurs étrangeres à Venise, — pourraient bien avoir pour effet d'affaiblir la consistance du sol dans les grandes villes. Je ne dis pas non, mais tout de même il faut bien en venir à comprendre que rien de ce qui est créé n'est éternel, pas plus les Alpes que les monuments.

André ARNOULT.

(Journal des Arts.)

Correspondance.

France.

Bar-le-Duc (Meuse) 1903.

Honoré Monsieur,

LA quatrième livraison de la *Revue de l'Art chrétien* (1902) contient un article de M. Marignan concernant l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire. — Mécontent des obscurités qui enveloppent la chronologie des monuments romans, l'auteur s'est donné pour tâche le soin de répandre, sur cette importante question, le plus de lumière possible. — Les méthodes anciennes lui paraissent donc insuffisantes, et, pour résoudre le problème qu'il s'est courageusement posé, il ne craint pas de suivre des voies nouvelles. Tour à tour il interroge la littérature et l'iconographie de l'époque et examine à la loupe, si je puis parler ainsi, les diverses transformations que le costume a subies au cours des âges. Et de fait, il y a là, sans aucun doute possible, autant de sources nouvelles de renseignements précieux qu'il importe d'utiliser avec autant de méthode que de sage prudence. — Si le costume, en particulier, pouvait être daté d'une façon plus rigoureuse et plus exacte que les édifices dans lesquels on peut en voir la reproduction, la chronologie de ces derniers en retirerait un avantage considérable, tel même que le problème si épineux que s'est posé M. M. serait à peu de chose près résolu. — Mais, en réalité, peut-il en être absolument ainsi? Les documents figurés que présentent les manuscrits n'offrent généralement pas plus de certitude au point de vue chronologique que les édifices eux-mêmes et on peut affirmer sans exagération, que très souvent le costume est plutôt daté d'une façon approximative que parfaitement exacte. — Les sceaux, je le sais, offrent plus de garanties quant aux renseignements fournis par eux, puisqu'en somme ils enserrent le problème de leur âge dans une période chronologique restreinte et absolument déterminée. — La lumière qu'on y peut découvrir n'est cependant pas sans ombres. En effet, la vie du personnage représenté, roi, chevalier ou prélat, peut avoir duré un laps de temps plus ou moins long, et on ignore à quel moment précis de son existence doit se rapporter l'empreinte qu'on a sous les yeux. Le fait assurément n'est pas sans importance. Il complique dans une mesure très délicate les chances d'erreur, car, à dire vrai, au XIIe siècle, en l'espace de vingt ans, pour prendre un exemple, quelles modifications, quelles métamorphoses n'a pas subies le costume tout entier! — Enfin, dans le but de ne laisser dans l'ombre aucun côté de la question, j'ajouterai que jusqu'au milieu du XIIe siècle, les sceaux sont empreints d'une grande simplicité et ne présentent guère le luxe de détails et d'ornementation que les artistes leur donnèrent dans la suite. — De là, il résulte que bien des particularités du costume sont omises et que pareille omission peut parfois induire en erreur, ainsi que je le prouverai plus loin, à propos du costume liturgique.— Quoi qu'il en soit, la méthode préconisée par M. M. est d'une valeur indiscutable et j'estime que, dans l'avenir, elle rendra plus d'un service important à la science archéologique. — Ceci dit, il convient aussi de reconnaître que M. M. n'a pas été toujours très heureux dans l'application pratique de ces principes aux chapiteaux figurés de la vieille abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire. En effet, comment, à son exemple, regarder comme des indices certains de la fin du XIIe siècle, 1° dans l'adoubement militaire : le casque à nasal, la cotte courte descendant jusqu'aux genoux du chevalier qui en est revêtu, le bliaut à petits plis dépassant le haubert, enfin l'épée passée dans la cotte de mailles ou la broigne ; 2° dans le costume liturgique: la crosse à pomme accentuée et à volute fortement recourbée, ainsi que le fermoir fixé sur la planète? Pour répondre à ces assertions et les combattre, il suffira, en ce qui concerne l'équipement militaire, de renvoyer à l'ouvrage de Demay : *Le costume au moyen âge d'après les sceaux*. A en croire cet auteur, le casque à nasal était déjà en usage au XIe siècle. Dans les vignettes qui illustrent son texte, il nous le montre coiffant, en 1116, Raoul de Vermandois et, en 1138, Thibaut comte de Blois. D'autre part, ces deux preux che-

valiers sont revêtus, l'un de la broigne, l'autre du haubert et ces deux vêtements ne vont pas au-delà de leurs genoux, le sceau du second montre en plus l'épée passée dans le haubert. Enfin, en 1128, Thierry d'Alsace et Guillaume, comte de Nevers, en 1140, portent tous deux le bliaut à petits plis sous la cotte de mailles. — Pour ce qui regarde le costume liturgique, même excès dans les affirmations. Les crosses à nœuds accentués et les volutes fortement recourbées ne prouvent rien en faveur de la fin du XIIe s. Dans le but de le démontrer, j'en appelle à la *Revue de l'Art chrétien*, an. 1889, 3e livr., p. 332. Si la crosse de S. Godehard de Hildesheim ne suffit pas en particulier pour donner quelque valeur à mon avis, sans chercher à citer de nombreux exemples identiques empruntés aux XIe et XIIe siècles, je me contenterai de rappeler celle que porte le grand abbé de Moissac, Durand (*Revue de l'Art chrétien*, an. 1892, 6e livr.) : personne ne pouvant contester l'antiquité de ce dernier bâton pastoral. — Ceci dit, reste le fermoir fixé sur la chasuble, précieux bijou, auquel M. M. semble attacher une importance exceptionnelle, comme détail caractéristique de l'époque à laquelle il veut rattacher St-Benoît-sur-Loire.— Pour adopter cette opinion, M. M. n'a dû sûrement consulter que les monuments sigillographiques. On se rappelle ce que j'ai dit plus haut relativement à l'absence de détails que présentent les sceaux, au cours du haut moyen âge. Si on recourait à cette source d'informations à propos de l'anneau et des gants pontificaux, on ne les verrait certes pas reproduits à l'époque qui nous occupe, et cependant, il n'en est pas moins vrai que gants et anneaux furent en usage et d'une façon générale, longtemps avant le temps où, pour la première fois, ils figurèrent sur les monuments sigillographiques. — Il en a été de même pour le fermoir que j'appellerai plus volontiers rational, puisqu'après tout il n'est qu'une réminiscence du joyau que le grand-prêtre des Juifs portait sur la poitrine. Rien n'est plus facile que de prouver mes dires à l'aide des monuments figurés. Les volumes 7 et 8 de la *Messe* (Rohault de Fleury), dans les planches DXX. DCXLIV. DCXLV. DCXIVI et DCII, offrent des types de fermoirs depuis le IXe siècle jusqu'à la date extrême de 1143. Tout spécialement j'appelle l'attention sur la planche DLXIX, qui nous offre, au Xe siècle, un type de ce bijou aussi considérable que remarquable pour la forme à pareille époque. — En terminant, je dois déclarer que si je ne suis pas davantage M. M. dans toutes ses affirmations sur les diverses parties du costume dont il parle, c'est d'abord parce que je ne puis rendre cette lettre interminable, ensuite par la raison très simple que je n'ai pas sous les yeux tous les exemples auxquels il a recours pour étayer son jugement. D'ailleurs, est-il besoin de le faire remarquer, ma critique porte évidemment sur les particularités du costume dont il fait le plus d'état et les preuves indéniables que j'ai mises en avant démontrent bien suffisamment qu'il a trop souvent fait dire aux choses plus qu'elles ne pouvaient prouver. — A mon humble avis, j'estime donc que les conclusions de M. M. ne sont point satisfaisantes et que, s'il n'est pas possible de placer au XIe siècle la construction de Saint-Benoît, comme par le passé, il serait peut-être audacieux de la reporter à la fin du siècle suivant. — Pendant longtemps il fut de mode de vieillir sans mesure les édifices du moyen âge ; prenons garde maintenant de tomber, sur de simples suppositions, dans l'excès opposé.

Veuillez, honoré Monsieur, croire à ma considération la plus distinguée.

P. Mayeur.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 19 décembre 1902.* — M. Merlin rend compte des fouilles que M. Gauckler, directeur du service des antiquités en Tunisie, lui a confiées, en 1901 et 1902, à Dougga, l'antique Thugga, pour continuer le déblaiement des abords du Capitole.

En 1901 et au printemps de 1902, on a dégagé, au Sud du temple, tout un quartier de la ville romaine avec ses rues, ses places, ses maisons. Dans une de celles-ci, il y avait encore en place une mosaïque, où était figuré un cocher vainqueur aux jeux du cirque, monté sur un quadrige.

A l'automne de 1902, M. Merlin et M. Bruel, architecte diplômé, ont commencé à débarrasser le flanc est du Capitole des maisons arabes qui s'y étaient accolées. Sous quatre mètres de terre, on a mis au jour une grande place publique et reconnu l'existence d'un monument fort important sur lequel, malheureusement, la mosquée du village est construite.

Dans une autre région de la ville, on a découvert une très belle mosaïque représentant, suivant la description de Virgile, les Cyclopes en train de forger, sous la direction de Vulcain, les armes d'Énée. Par sa dimension, son sujet, son état de conservation, cette mosaïque est l'une des plus remarquables que possède le musée du Bardo, où elle a été transportée.

Plus de deux cent cinquante inscriptions complètent la série très intéressante des découvertes faites à Dougga dans ces deux dernières années.

M. Cagnat ajoute quelques observations à cette communication et insiste sur l'intérêt qu'il y a à poursuivre les fouilles.

Séance du 26 décembre. — Continuant l'exposé de sa méthode, M. Reinach montre que les supplices éternels dont auraient été affligés aux enfers Tityos, Tantale et Ixion, tireraient leur origine de l'interprétation erronée de vieilles œuvres d'art. Ainsi les Danaïdes avaient, suivant une tradition, introduit d'Égypte en Argolide l'art de forer les puits ; comme elles avaient apporté de l'eau dans un pays jusque-là très aride, on les figura comme des porteuses d'eau, et cette image fut interprétée plus tard comme celle d'un châtiment perpétuel.

Le journal *La Croix*, du 19 décembre dernier, publie la curieuse information suivante, qui lui est envoyée de Rome :

« On a beaucoup étudié et discuté, depuis quelque temps la question du Saint Suaire de Turin.

« Rome l'étudiait aussi et attendait. Léon XIII avait donné l'ordre à la Congrégation des Indulgences et Reliques de s'en occuper. Les consulteurs, s'appuyant sur les diverses brochures publiées et sur d'autres documents inédits trouvés aux archives du Vatican, ont fait un travail d'ensemble. Ses conclusions n'ont pas été soumises à une réunion officielle de cardinaux, mais directement portées au Très Saint Père. Il n'y a, par conséquent, rien d'officiel et, très probablement, il n'y aura jamais rien d'officiel.

« Il s'ensuit que la question reste encore libre, que les brochures peuvent librement s'imprimer soit pour, soit contre le Saint Suaire de Turin.

« On s'accorde, néanmoins, à la suite de toutes ces discussions, à reconnaître la force très réelle des objections.

« DON GIUSEPPE. »

Pour qui connaît les prudentes habitudes de la Cour romaine, il est facile de lire entre les lignes que l'autorité ecclésiastique est peu favorable à l'authenticité du suaire de Turin.

Séance du 2 janvier 1903. — M. Ph. Berger communique une lettre de M. Gauckler relative au beau sarcophage anthropoïde peint, qui a été récemment découvert par le P. Delattre et qui représente une jeune femme, une prêtresse, calme et grave et les yeux grands ouverts, reposant sur le couvercle de son tombeau, revêtue des attributs sacerdotaux et d'un grand voile lamé de noir et d'or, qui la recouvre tout entière et se replie sur ses jambes en forme d'ailes.

M. Gauckler rapproche de ce monument deux statuettes, dont l'une a été découverte par lui dans une officine de potier près de Tunis et qui offre le même costume. M. Berger en présente les photographies à ses confrères.

M. Héron de Villefosse donne lecture d'un rapport du P. Delattre sur la découverte de plusieurs sarcophages de marbre blanc dans les fouilles de la nécropole punique voisine de Sainte-Monique. Ce rapport renferme de très intéressants détails sur les dernières trouvailles faites à Carthage et en particulier sur le merveilleux sarcophage de prêtresse, orné de peintures et rehaussé d'or, dont il est déjà question plus haut. Ces sarcophages ont été transportés au musée Lavigerie, où ils font l'admiration de tous les visiteurs. C'est une découverte tout à fait capitale et de la plus haute importance pour l'histoire de l'art. Elle fait le plus grand honneur au zèle et à la perspicacité de l'infatigable correspondant de l'Académie.

Séance du 9 janvier. — Goudea, le célèbre chef chaldéen, ne nous est pas connu seulement par ses statues qui sont au Louvre, mais encore

par quelques objets à son nom, qui nous montrent de près l'outillage de son règne. C'est ainsi que nous possédons sa masse d'armes, formée de trois profils de lions d'un beau caractère, et son gobelet à libations, en pierre sculptée, que décorent d'étranges animaux fantastiques.

Aujourd'hui M. Heuzey étudie son cachet, véritable sceau officiel, dont la trace est restée imprimée sur des bulles d'argile provenant des dernières fouilles de M. de Sarzec, le savant et regretté explorateur des monuments de la Chaldée.

Goudea y est figuré rendant hommage à une divinité dont le symbolisme est des plus complexes. C'est un dieu assis, tenant deux vases magiques d'où les eaux jaillissent spontanément. Un jet intermédiaire les fait communiquer entre eux, tandis que trois autres flots retombent au pied du trône dans autant de vases semblables, d'où ils rebondissent de nouveau en doubles jets.

L'étude comparée des attributs et des symboles afférents à ce personnage divin prouve que ce doit être le dieu EA, considéré comme le maître de l'élément humide.

M. Dieulafoy présente la photographie d'une statue de Diane, découverte, il y a peu de temps, à Santi-Pons, près de Séville. Cette statue, bonne reproduction d'un original remarquable, est la réplique d'un type connu. Santi-Pons, où elle a été découverte, est l'ancienne Italica, qui, misérable bourgade aujourd'hui, fut une ville importante au moyen âge.

On a découvert au monastère de Vatafedi, au Mont-Athos, un manuscrit du Xe siècle concernant les lettres inédites d'Ignace, patriarche de Constantinople, l'adversaire de Photius. Cette correspondance constitue un document précieux qui montre la situation du patriarcat vis-à-vis des évêques suffragants et des officiers impériaux. Elle détermine ainsi les causes intérieures du schisme et éclaire la physionomie demeurée énigmatique du patriarche qui fut successivement l'adversaire et le défenseur de la séparation des Églises.

Séance du 16 janvier. — M. Clermont-Ganneau annonce qu'il a reçu du comité du « *Palestine exploration Fund* » l'estampage d'une inscription grecque et hébraïque récemment découverte a Jérusalem et qui lui paraît offrir un intérêt exceptionnel pour l'histoire juive. Elle est relative à un certain Nicanor d'Alexandrie, qui y est dit avoir « fait les portes ». M. Clermont-Ganneau montre qu'il s'agit ici de la fameuse porte du temple juif de Jérusalem dite « porte de Nicanor », célèbre dans l'antiquité par sa magnificence. Le Talmud et Flavius Josèphe en parlent longuement et en détail. Nicanor, riche juif d'Alexandrie, en avait fait exécuter, dans cette ville, les battants en bronze ornés de superbes ciselures d'or et d'argent.

Séance du 23 janvier. — Élection d'un membre titulaire. — L'Académie procède à l'élection d'un membre titulaire, en remplacement de M. Müntz, décédé.

Les candidats étaient, par ordre alphabétique :

MM. Élie Berger, professeur à l'École des Chartes ; Chatelain, conservateur adjoint de la bibliothèque de l'Université de Paris ; Chavanne, professeur au Collège de France, et Maurice Croizet, également professeur au Collège de France.

Le nombre des votants s'élevait à 36.

Au deuxième tour, M. Chatelain a été déclaré élu par 19 voix, contre 15 accordées à M. Chavanne et 2 à M. Croizet.

M. Émile Chatelain est conservateur adjoint de la bibliothèque de l'Université de Paris, directeur adjoint à l'École des Hautes Études et l'un des directeurs de la *Revue des bibliothèques*.

Latiniste et paléographe, il est l'auteur de lexiques et dictionnaires latins, de recueils de fac-similé des classiques latins, qui lui ont valu le prix Jean Raynaud, de fac-similé de manuscrits latins anciens en écriture onciale, ainsi que de remarquables travaux sur la tachygraphie latine.

M. Chatelain a aussi publié, avec le R. P. Denifle, sous-archiviste du Vatican et correspondant de l'Académie, le cartulaire de l'Académie de Paris, auquel a été attribué le grand prix Berger, il y a quelques années.

Une écriture inconnue. — M. Berger annonce une intéressante découverte qui vient d'être faite par M. Jean Capart, conservateur du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles.

Il s'agit de plusieurs fragments de papyrus ayant servi de cartonnage à une momie et qui portent des caractères d'une écriture cursive avec des ligatures entre les lettres.

Ces caractères paraissent d'origine sémitique ; ils ne sont en tous cas ni égyptiens, ni grecs.

M. Berger a demandé à M. Capart des photographies de tous ces fragments pour pouvoir étudier le problème que soulève cette écriture jusqu'à présent inconnue.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 10 décembre 1902.* — M. J. Maurice communique à la Société des monnaies frappées au nom de l'empereur Maxence dans les ateliers

de cet empereur et présentant toutes une effigie caractéristique, qui est le portrait réel de l'empereur.

M. Cagnat fait connaître une inscription funéraire d'Hadrumète, trouvée par M. le général Goetschy.

M. Héron de Villefosse entretient la Société d'une stèle rapportée de Grèce et déposée au musée de Narbonne.

M. Stein fait circuler l'image d'une mesurette à sel, datée de 1687, récemment trouvée dans la Mayenne.

Séance du 17 décembre. — M. Pallu de Lessert lit une notice sur la vie et les œuvres de feu Samuel Berger.

M. J.-J. Marquet de Vasselot entretient la Société d'une coupe en faïence du genre dit « siculo-arabe », la première de ce genre qui ait été acquise par le Louvre. Ces pièces proviendraient de Rahka, dans la vallée de l'Euphrate, et seraient postérieures au XIIe siècle.

Séance du 14 janvier 1903. — M. Ormont fait une communication sur un obituaire du XIVe siècle provenant des Dominicaines de Ste-Croix de Ratisbonne.

M. Héron de Villefosse présente la photographie d'un reliquaire ayant appartenu aux comtes d'Armagnac; il a été trouvé près de Mur-en-Barrez, Aveyron, en 1850.

M. Blanchet entretient la Société de plusieurs haches de jadéite découvertes près d'Arzon (Morbihan).

M. Maurice commente à l'aide des monnaies un texte de Lactance relatif à Constantin.

Société française d'Archéologie. — *Congrès archéologique de Troyes et de Provins.* — Mieux vaut tard que jamais ; nous n'avons pas encore rendu compte du 69e Congrès de la *Société française d'archéologie* tenu, l'an passé, à Troyes (1). La séance est ouverte par M. Eugène Lefèvre-Pontalis, directeur. Après une courte allocution de M. Albert Babeau, membre de l'Institut, président de la Société académique de l'Aube, M. Lefèvre-Pontalis, dans un discours fort applaudi, remercie les notabilités présentes, puis fait l'éloge des savants qui ont honoré l'archéologie troyenne : M. Alb. Babeau, M. d'Arbois de Jubainville, M. Charles Fichot et M. le comte de Montalembert; puis émet quelques vœux, notamment de voir relever contre les murailles les pierres tombales qui se trouvent en si grand nombre dans les églises de la région, ce qui les mettrait pour l'avenir entièrement à l'abri de l'usure des pas des fidèles (1), et de voir fonder partout des Commissions diocésaines dont les membres seraient chargés de diriger MM. les curés dans le choix des décorations de leurs églises (2); enfin, après avoir énuméré les distinctions obtenues par les membres de la Société depuis le dernier Congrès, il passe en revue les pertes qu'elle a subies et qui lui sont toujours très sensibles.

M. Héron de Villefosse, délégué du ministère de l'Instruction publique, prend alors la parole et, lui aussi, parle avec éloge des savants locaux: Bulliot, M. Babeau et M. d'Arbois de Jubainville. Après la lecture d'un mémoire de M. Babeau, sur l'état des études archéologiques à Troyes depuis 1853, et d'un autre de M. l'abbé Nioré, sur Brienne, la séance est levée.

On visite d'abord l'église Saint-Urbain. Celle-ci, de la fin du XIIIe siècle (1262, on y sent déjà l'apparition du XIVe siècle), élégante mais raccourcie, restée inachevée, a été terminée de nos jours. On y remarque des vitraux du XIVe siècle avec d'intéressantes grisailles, de belles pierres tombales et des statues du XVIe siècle.

L'église de Sainte-Madeleine, de la première moitié du XIIIe siècle, présente des remaniements du XVIe, et notamment un superbe jubé d'une merveilleuse richesse de sculptures, qui fut construit de 1508 à 1517. N'oublions pas les vitraux des XVe et XVIe siècles et d'excellentes statues.

Saint-Remi termine la première promenade archéologique ; c'est une église du XVe siècle, très remaniée au XVIe et dans les temps modernes ; la pièce la plus intéressante, parmi ses objets d'art, est un remarquable Christ de Girardon.

A la séance du soir, présidée par M. Héron de Villefosse, M. Morin fait une communication sur la chapelle Saint-Gilles; M. Lefèvre-Pontalis donne ensuite lecture d'un travail de M. le chanoine Defer sur l'église des Noes ; il fait ressortir tout l'intérêt qu'il y aurait à faire une étude sur les églises du XVIe siècle dans la région de Troyes. Puis M. de la Boullaye lit une étude de M. Le Clert, sur les *refuges*, *castra* et *oppida* de la région.

Le lendemain, excursion à Brienne, dont on visite le château superbe et de grande allure; à l'église (des XIVe, XVIe et XVIIe siècles), on admire notamment : des fonts en bronze

1. Nous résumerons ici un article de M. le comte Charles de Beaumont dans la *Correspondance historique*

1. Mais par contre dénaturerait leur expression. (N. de la R.).

2. Ajoutons le vœu de voir tous les membres du clergé acquérir par eux-mêmes la compétence voulue pour rendre cette tutelle inutile. (N. de la R.).

du XVIe siècle, avec inscriptions ; un bas-relief en pierre peinte, malheureusement endommagé, représentant l'Annonciation, la Nativité et l'Adoration des bergers ; une jolie piscine de la Renaissance ; enfin de beaux vitraux, dont l'un, représentant Noé, est daté de 1551.

La suite de l'excursion a pour but Ceffonds (Haute-Marne). Les piles du transept et le clocher de l'intéressante église sont du XIIe siècle ; le reste est du XVIe ; dans le clocher, on voit des colonnettes torses et des chapiteaux curieux. Il y a trois nefs, et le portail, daté de 1562, présente des rinceaux qui, par leur sculpture méplate, rappellent un peu certaines sculptures de la période gallo-romaine avancée. Le mobilier contient des fonts et un sépulcre du XVIe siècle, un retable peint ; un triptyque peint sur panneaux. L'ensemble des vitraux est de cent quatre-vingts panneaux. On voit au milieu du cimetière une croix en pierre, du commencement du XVIe siècle sans doute.

Montier en Der, qui est non loin de Ceffonds, possède une église dont le chœur, du XIIIe siècle, est très curieux : la nef est couverte par un berceau en bois et les bas-côtés sont voûtés sur nervures.

Le 26, on se rend à Villemaur. Église des plus intéressantes, avec un étrange clocher en bois, recouvert jusqu'à terre d'étages successifs de lames de bois imitant des ardoises arrondies (tavillons) ; on dirait un clocher scandinave. Le plan de l'église est cruciforme. Son chœur est du XIIIe siècle, et la voûte de la nef est en bois, du XVIe ; mais la perle est un très remarquable jubé en bois sculpté, daté de 1521 ; le côté ouest, de style Renaissance, représente la Passion du Christ ; le côté est, de style flamboyant, est consacré à la vie de la Vierge. Le trésor de l'église, dont certaines pièces ont figuré à l'exposition du Petit Palais en 1900, et n'en sont jamais revenues, ou ont été renvoyées brisées et détériorées, possède encore, entre autres, une belle croix processionnelle sur l'âge de laquelle on a beaucoup discuté : les uns, la voulant du début du XVIe siècle ; les autres, de la fin ; quelques-uns même, du commencement du XVIIe.

Après avoir déjeuné à Villemaur, on se rend à Villeneuve-l'Archevêque. L'église, à trois nefs, est du XIIIe siècle, avec partie du XIIe disparue lors de la restauration de 1172 ; elle n'était pas voûtée alors, mais couverte d'un simple plancher ; quant aux voûtes du chœur et du transept, elles ne sont pas postérieures à 1550. Dans le chœur se voient des meneaux de la Renaissance ; quant aux piles, elles sont ici polygonales, alors qu'à Troyes elles sont rondes.

L'un des portails a comme seul intérêt de posséder un grand bénitier extérieur encastré au XVIe siècle dans le trumeau. L'autre portail est beaucoup plus curieux ; dans le tympan se voient le Couronnement de la Vierge, et, au-dessous, la Nativité, l'Adoration des bergers, la Circoncision, l'Adoration des Mages, puis, dans des médaillons, l'Avarice et la Générosité ; enfin, sur le trumeau, trône une belle statue de la Vierge du XIIIe siècle. L'église possède, en outre, à l'intérieur un très remarquable sépulcre provenant de l'abbaye de Vauluisant et daté de 1528 ; un bas-relief représentant la Flagellation, et, sous l'autel Saint-Joseph, une Pietà en pierre ; enfin, un bâton de confrérie avec une figurine de saint Éloi.

Voici les lectures qui ont été faites à la séance du soir : M. Morin sur les vitraux de Saint-Pantaléon de Troyes ; M. Pasquier, sur le dépôt des archives notariales antérieures à 1800 et aux archives départementales. Vœu pour que le Conseil général de l'Aube vote une somme de 1,000 à 2.000 fr. pour l'entretien des toitures artistiques. Vœu pour la formation d'une Commission diocésaine pour le mobilier.

Dans cette troisième journée, on voit d'abord l'église des Noes, du XVIe siècle, le type des églises troyennes de cette époque à trois nefs, d'égale élévation. On y remarque des stalles assez ornées du XVIe siècle ; une chaire datée de 1644, des fonts baptismaux surmontés d'un édicule octogonal à colonnettes, daté de 1654, des carreaux émaillés et une statue de sainte Barbe, qui porte, en caractères gothiques : *Oudin Le Quen et Marguerite sa fême ont doné ceste ymage pr Dieu pr eulx.*

L'église de Saint-André est du XVIe siècle, avec un singulier clocher en bois. A signaler : une piscine avec l'inscription : *Ihs Gillet Papein ;* une petite Mise au Tombeau, et une légende de saint Hubert ; un retable, donnant la représentation mystique de l'Immaculée Conception, l'Adoration des Mages et la légende des Trois Maries, daté de 1541 ; un autre, avec six apôtres ; les fragments d'un troisième avec la Crucifixion. Il faut encore citer une belle chaire en bois, le portail, et enfin, un groupe en pierre composé de saint Edme, saint Jacques, saint Claude et sainte Catherine à genoux, aux pieds de saint Quentin.

L'église de Saint-Germain est du XVIe siècle et à trois nefs ; on y voit des vitraux et de jolies statues de sainte Marguerite, sainte Anne et sainte Julie.

A Bouilly, l'église, aussi du XVIe siècle et à trois nefs, possède un narthex ; on remarque au portail une statue de sainte Anne portant la Vierge et l'Enfant Jésus et un Ecce Homo. A l'intérieur, un retable et un ciborium en bois

sculpté, et, sur le maître-autel, un autre retable en pierre sculpté, daté de 1556.

Saint-Léger, église à trois nefs du XVIe siècle, est surtout intéressante par les objets qu'elle renferme, les vitraux d'abord, donnés en 1558 par Jean de Marisy, les pierres tombales et un curieux bénitier en bronze.

La matinée du 27 est consacrée à visiter les faubourgs et les environs immédiats de Troyes. On commence par Saint-Nizier, église du XVIe siècle, avec trois nefs d'inégale hauteur. On y voit des vitraux, un intéressant *Ecce Homo* et une remarquable Mise au Tombeau ; sur les orfrois des vêtements sont simulées des lettres ornementales.

Pont-Sainte Marie est surtout remarquable par son triple portail, de la plus fine Renaissance, daté de 1553. A noter : de beaux vitraux, un *Ecce Homo ;* un lutrin en fer forgé de l'époque Louis XV ; un tableau représentant l'épisode de l'enterrement de la Vierge, connu sous le nom du Juif aux mains coupées ; enfin, un cadran solaire portant cette inscription : *Dies mei sicut Umbra declinaverunt.* (PSAL., 101.)

Sainte-Maure a une église du XVIe siècle, à trois nefs d'inégale hauteur. On y remarque : de jolis fonts du XVIIe siècle ; un beau vitrail ; un siège à baldaquin en bois sculpté du XVIe siècle ; un retable en pierre sculptée ; quelques carreaux émaillés ; une belle tribune d'orgues ; enfin, un bénitier très original est daté du « 20 may 1627 » et porte un écu *de... au chevron de... accompagné de trois tiercefeuilles de...* ; la piscine du chœur porte l'inscription suivante : *Mai. quia. pis. quina* — 1546.

A la Chapelle-Saint-Luc, l'église, qui a trois nefs d'égale élévation, porte les trois dates 1513, 1553-1579 ; ses voûtes à nervures réticulées avec pendentifs sont intéressantes. A noter un retable en pierre ; un triptyque peint ; la galerie des fonts en bois sculpté ; un vitrail en grisaille.

Saint-Martin-ès-Vignes-lès-Troyes appartient au XVIe siècle très avancé. Cette église possède trois nefs d'inégale hauteur et des voûtes réticulées intéressantes. Mais ce qu'elle a de plus remarquable, c'est sa superbe collection de vitraux, malheureusement très mal restaurés ; on y relève les dates de 1606, 1607 et 1636 avec des inscriptions gothiques, chose intéressante à cette époque avancée ; enfin, un très beau vitrail représentant la vie de saint Martin, évêque de Tours. On y voit reprodnite une scène assez rare dans l'iconographie de ce saint, c'est celle dite des *Bonnets de Saint-Martin* (1).

1. Voir les célèbres tapisseries de Montpezat.

L'après-midi est consacrée à la visite de la ville de Troyes. On commence par l'église Saint-Jean, pourvue de trois nefs du XIIIe siècle, d'un chœur, d'une abside et d'un déambulatoire du XVIe, avec le chef dévié. A ce sujet, M. Lefèvre-Pontalis rejette l'idée symbolique de l'« *inclinato capite* » soutenue par divers auteurs. Les remplages du chœur se rapprochent de ceux de Saint-Martin qu'on a vus le matin ; une partie des voûtes sont réticulées. Cette église possède, comme la plupart de celles de Troyes, une merveilleuse collection de statues et de bas-reliefs (1).

Saint-Pantaléon de Troyes, du XVIe siècle, terminé au début du XVIIe, possède, outre des voûtes en bois avec nervures simulant la pierre, un véritable musée de sculptures.

A l'hôtel de Vauluisant, on voit une cheminée du XVIe siècle.

L'église Saint-Nicolas est du XVIIe siècle, à trois nefs, avec une ravissante porte à moitié obstruée, dans le bas-côté de gauche, et un escalier monumental conduisant à une tribune dont les voûtes sont réticulées. On y voit aussi quelques sculptures intéressantes et des vitraux.

Sainte-Savine est à trois nefs basses, du XVIe siècle ; ici ce sont les peintures qui dominent ; nous croyons intéressant d'en noter un certain nombre (2).

Voici les communications lues à la séance du soir : Les foires de Troyes, par M. Pierre ; Sur une clôture de chapelle à Pont-sur-Seine, par M. Montmartre ; Histoire de l'Imprimerie à Troyes, par M. Morin (résumé) ; Les Vierges du XIVe siècle, par M. Kœchlin. Vœu pour qu'on restaure le sépulcre de saint Pantaléon ; M. Alb. Babeau fait savoir que la belle dalle funéraire de Villeneuve-l'Archevêque sera relevée aux frais de la Société.

M. le Directeur fait alors le discours de clôture et fait connaître quelles sont les médailles offertes par la Société française d'archéologie à l'occasion de son 69e congrès.

Le lundi 30, halte à Villenauxe (Aube). Cette petite ville possède une église à trois nefs, avec chœur du XIIIe siècle, voûté en bois dès l'ori-

1. Voir le bel ouvrage de MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot sur *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle.*

2. Panneau daté de 1537, — la chute du Christ, la Crucifixion, la Descente de croix, trois scènes séparées par des colonnes dorées, école française italianisante. — Autre panneau du même genre et de l'école française, mais plus gracile, représentant la Naissance de la Vierge, la Présentation au Temple, la Prière de la Vierge. — Deux autres panneaux donnent la Mise au Tombeau et la Résurrection. Un très curieux morceau est le Moïse sauvé des eaux, signé : PIERRE LISART, 71.

Un autre panneau, daté de 1533, offre la Rencontre à la Porte dorée, la Naissance de la Vierge, et la Présentation au Temple ; un autre, enfin, très bonne peinture du « Martyre de saint Sébastien ».

gine, se rapprochant de celui de la cathédrale de Troyes, et un déambulatoire sans chapelles rayonnantes, comme à Gonesse et au Petit-Andely. La nef a quatre piliers du XVe et quatre du XVIe siècle, avec arcs en tiers-point et voûtes du XVIe avec belles clefs de voûte.

Excursion aux ruines de Montaiguillon, château important, qui a conservé toute son enceinte, avec ses tours. Le marquis de Fayolle fait un rapprochement avec des châteaux analogues de la Gascogne et qui sont datés, d'une façon certaine, du XIVe siècle.

L'église de Chantalou offre un chœur de la première moitié du XIIIe siècle, avec des arcatures basses et tréflées, et trois nefs ; on y remarque une intéressante pierre tombale de 1408.

L'église de Voulton a un chœur de 1180, une abside flanquée de deux absidioles, pas de transept et trois nefs du XIIIe siècle; en outre, une voûte d'ogives à huit branches, des bases de colonnes monocylindriques ornées de griffes, et un beau portail.

Ici commence la visite de Provins. D'abord Saint-Quiriace, l'église de la ville haute : l'abside est à chevet plat et carré avec trois chapelles et déambulatoire; la voûte du chœur est semblable à celle de Voulton. Cette partie de l'église, commencée dans la seconde moitié du XIIe siècle, a été terminée au XIIIe, ainsi qu'en font foi les *bâtons brisés* qui ornent les grands arcs. Les tribunes s'ouvraient autrefois sous le comble ; enfin, on voit des bagues sur les colonnes en délit, comme à Voulton, ce qui, de même que les chapiteaux sur plan carré, est spécial aux XIIe et XIIIe siècles. Le transept, orné d'arcatures, et dont la voûte a été détruite dans un incendie, est fort beau. La nef n'a que deux travées. A remarquer, dans cette intéressante église : la chape de saint Edme, étoffe orientale du XIIIe siècle (?), d'un vert jaunâtre, présentant des perroquets adossés, séparés par le *hom* ou arbre sacré ; une grille du XVIIIe siècle, d'intéressantes pierres tombales ; un *antependium* en tapisserie au point, du XVIIe siècle.

Non loin de Saint-Quiriace se voit une maison romane. Le donjon, dit *Tour de César*, est un superbe morceau d'architecture militaire du XIIe siècle. Citons les caves du XIIIe siècle, les vestiges de l'église Saint-Thibault, puis la *Grange aux Dîmes*, composée de deux étages superposés, avec colonnes et voûtes, remontant au XIIIe siècle. A l'étage supérieur, on a établi le Musée archéologique et lapidaire. On y voit des sarcophages gallo-romains et mérovingiens, des meules à grains, des mesures féodales en pierre, etc.

L'après-midi est consacrée à la ville basse, en commençant par Saint-Ayoul (*Sanctus Higulfus*), église à trois nefs du XIIIe siècle, dont les voûtes ont été refaites ; le triforium est en plein cintre ; le bas-côté nord a été doublé au au XVIe siècle. L'église Sainte-Croix, du XIIIe siècle, à trois nefs, présente la même particularité ; son chœur et son déambulatoire sont aussi du XVIe, tandis que son transept est du XIIe primitif. On y remarque de curieux fonts baptismaux ovales, du XVe siècle, ornés d'une ceinture de personnages très *amusants*, et un bénitier prismatique orné des attributs de la Passion, rappelant celui de la vieille église de Royan (Charente-Inférieure).

L'Hôtel-Dieu possède un beau portail du XIIIe siècle, une cave de la même époque à trois nefs, à piliers carrés et à voûtes d'arêtes, enfin, un très joli bas-relief du XVIe siècle. L'Hôtel Vauluisant est un échantillon très complet de l'architecture civile du XIIIe siècle ; on y remarque quatre fenêtres géminées et trilobées, et des tuyaux de cheminée de l'époque. L'intérieur offre une salle à trois travées séparées par des colonnes à chapiteaux sculptés.

L'Hôpital Général est surtout remarquable par une salle capitulaire, par un très beau cloître du XIVe siècle et par un autre cloître du XVIe.

Le soir, grande réunion au théâtre, discours et séance de projections des monuments de Provins et des environs par M. Martin-Sabon.

Le 2 juillet, on arrive à Saint-Loup-de-Naud. L'église est à trois nefs et à trois absides ; le transept, voûté en coupole, du XIe ou du XIIe siècle. L'abside, en cul-de-four et en berceau, a des arcatures communiquant avec les absidioles; à remarquer, dans la voûte, le surhaussement des arcs et le décrochement entre le cul-de-four et le berceau. La coupole, en blocage restauré, est établie sur deux trompes superposées dans chaque angle. La nef est voûtée d'une façon anormale ; ses deux premières travées sont du XIe siècle avec des joints épais ; les formerets saillants forment voussure au-dessus des fenêtres; la partie médiane de la nef est du XIIe siècle, comme l'indiquent les chapiteaux et les bases ; des colonnes isolées succèdent à des colonnes jumelées alternant avec des piliers. La nef est voûtée d'ogives, tandis que les bas-côtés le sont d'arêtes ; au-dessus du porche on voit une tribune éclairée par trois baies. Ce porche, qui date de 1160, est sur croisée d'ogives à gros boudins; son portail est le plus beau et le mieux conservé de toute la France pour cette époque. Au trumeau se voit une statue de saint Loup. A remarquer, dans le mobilier de l'église : deux antependium en jais, du XVIIIe siècle, une Vierge de pierre du XIVe siècle, des pierres tombales, etc.

L'église de Donnemarie-en-Montois est en partie du XIIe et en partie du XIIIe siècle ; son chevet est plat, éclairé par un triplet ; le chœur a un passage supérieur. Elle offre une belle rose, un joli triforium et deux portails. Le principal, type intermédiaire entre celui de Saint-Loup-de-Naud et celui de Rampillon, est remarquable par les six personnages groupés sur le trumeau et par les deux arcatures aveugles et ornées qui le flanquent, comme à Bussières-Badil (Dordogne). Au portail latéral, la Vierge est encensée par deux anges, tandis qu'à ses pieds deux personnages l'implorent. A côté de l'église, le cimetière est entouré de galeries couvertes, du XVIe siècle.

Après déjeuner, on visite la superbe église de Rampillon, du milieu du XIIIe siècle. Son chevet est à cinq pans avec trois arcs de décharge, et cinq fenêtres très hautes surmontées d'oculi. Elle a un très joli triforium et des piles cantonnées de grosses colonnettes. Enfin, on observe les traces d'une abside ronde, d'une époque antérieure, sur laquelle s'élève le chevet polygonal : d'où les trois arcs indiqués ci-dessus. Le portail principal est très bien décoré et conservé. Dans le tympan se dresse le Christ en majesté ; sur le linteau se voit la Résurrection. Au portail latéral, est représenté le Couronnement de la Vierge. A signaler à l'intérieur un joli retable, trois bonnes statues de la Vierge, de sainte Barbe et de saint Eliphe, une pierre tombale du XIVe siècle, et une suite d'autres pierres tombales de Templiers, avec des croix tréflées ou fleurdelisées, montées sur un perron de plusieurs marches et accompagnées d'une croix pattée ou d'un écusson, etc.

Nangis, dernière étape, possède deux monuments : l'église et le château. L'église a trois nefs, avec triforium du XIIIe siècle, et un déambulatoire ajouté au XVIe siècle, englobant les anciennes fenêtres du chœur ainsi que les contreforts. Le château, avec tours et douves, sans doute du XVe siècle, fort remanié, sert actuellement d'hôtel de ville.

Institut archéologique du Luxembourg. Annales, t. XXXVII. Arlon, 1902. — Signalons une étude de M. Schaudel, *Avioth à travers les âges*. C'est le remaniement d'un travail antérieur du même auteur, publié, en 1891, dans les *Mémoires de la Société des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*. Avioth, on le sait, est célèbre par sa magnifique église gothique qui est le monument le plus remarquable de l'ancien comté de Chiny. L'auteur se livre à des recherches sur le passé du monument religieux, qui fait la gloire du village : il fut précédé d'une église romane, dont il croit retrouver des vestiges notables dans la nef de l'église actuelle, élevée à la fin du XIIIe et au commencement du XIVe siècle. Achevée vers le milieu de celui-ci, elle reçut au XVe des accroissements et des embellissements notables, notamment ce charmant édicule de destination toujours inconnue, appelé *la Recevresse*, à la construction duquel participa, selon M. Schaudel, l'évêque élu de Verdun, Rolin de Rodemachern.

M. J. Vannérus analyse *les chartes luxembourgeoises conservées dans la trésorerie des comtes de Hainaut aux archives de Mons*.

M. Delacolette publie des *Recherches archéologiques et historiques sur la communauté paroissiale de Dochamps* et M. J.-B. Douret s'occupe des *Premières impressions de Luxembourg*, et de l'*Introduction de l'imprimerie à Saint-Hubert, Neufchâteau et Muno*.

Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux. — A noter, dans le t. III, n° 1 du Bulletin, une courte mais intéressante communication de M. le chanoine Jouy, avec reproduction d'un bon dessin sur la croix de cimetière de Gesvres-le-Chapitre, croix pattée du XIIe siècle, qui rappelle par sa forme les croix d'absolution qu'au moyen-âge on déposait dans le cercueil [1].

A signaler surtout, une trop courte notice de l'église Saint-Jean de Dammartin (Seine-et-Marne), église du XIIIe siècle, remaniée au XVe et dotée alors d'une nouvelle chapelle absidale. On conserve son gracieux portail historié et celui de la collégiale N.-D., tous deux abrités sous un larmier amorti en courbes élancées et richement fleuronnées. Le plan, en croix grecque, est très caractéristique, avec ses deux chapelles ouvrant à la fois sur le transept et sur le chœur.

Le correspondant signale la désastreuse restauration qui a été faite de la verrière de la chapelle St-Joseph de N.-D. et St-Loup de Montereau-faut-Yonne, beau morceau du XVIe siècle.

Le Bulletin de M. Jony se signale par de savoureux croquis qui affriandent l'œil dès qu'on entr'ouvre ses pages, qui révèlent un crayon de grand style, et font penser aux dessins de Viollet-le-Duc. Tels sont encore les jolis détails de la cathédrale de Meaux, qui remplissent une page du dernier Bulletin.

L. C.

1. Voir Barbier de Montault, *Croix funéraires*. Limoges, 1881 ; abbé Corblet, *Bulletin du Comité historique*, vol. XIV, 306 324 ; Rosenzweiz, *Congrès de la Sorbonne*, 1864, 271.

Bibliographie.

NOCIONS DE ARQUEOLOGIA SAGRADA CATALANA, par D. Joseph GUDIOL Y CUNILL. — In-8°, 647 pp., 176 fig. Vich, 1902.

« VOICI un excellent manuel qui montre comment se forme un talent, servi par une volonté ferme et décidée, et ce que peut une vocation bien déterminée, quand elle possède les moyens de s'exercer. — D. Joseph Gudiol a été initié à la science de l'archéologie en travaillant, alors qu'il était simple étudiant, à la formation de l'admirable musée de Vich. Il a persévéré dans ses affections avec une telle constance et une si grande ténacité que, tout jeune encore, le voilà devenu maître dans cette branche importante de l'histoire. » Ainsi s'est exprimé (mais dans sa belle langue catalane) un juge des plus compétents, le chanoine Collell, rendant compte à l'autorité ecclésiastique de l'ouvrage que nous annonçons aujourd'hui. On ne saurait dire plus vrai. Bien que le volume soit le premier de l'auteur, c'est le travail d'un maître. Tout y est bien traité, depuis les Notions préliminaires et les Temps préhistoriques jusqu'au XVIIIe siècle inclusivement ; depuis l'architecture jusqu'aux sceaux et aux médailles. La matière est abondante, souvent riche en notes, nourrie de textes anciens, latins et catalans, cités à propos et, ordinairement, peu connus. Enfin, les vignettes qui illustrent l'ouvrage sont presque toujours suffisantes.

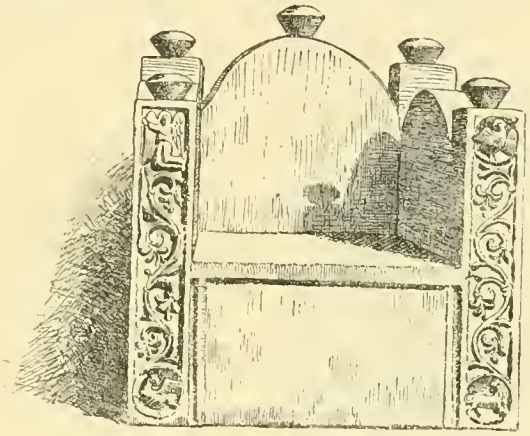
Nous ne ferons que signaler les six premiers chapitres, consacrés aux temps préhistoriques, aux antiquités grecques et romaines. D. Joseph Gudiol n'y parle pas seulement d'œuvres catalanes ; mais il était légitime de faire appel à des monuments étrangers, pour éclairer ces périodes qui ont laissé une quantité de souvenirs dans la province et, parmi eux, des édifices importants.

Crucifix et statues du musée de Vich.

Même remarque pour les antiquités chrétiennes de l'époque romaine, représentées en Catalogne, surtout par les sarcophages chrétiens qu'on voit dans l'église de Saint-Félix, à Girone, sur la façade de la cathédrale de Tarragone, au musée provincial de Barcelone, etc... L'auteur passe en revue, dans huit chapitres consécutifs, la civilisation chrétienne des Romains, la propagation du christianisme, l'art chrétien, l'architecture, les églises, les baptistères, les catacombes et les cimetières en plein air, la sculpture et la peinture, le costume, le mobilier, l'épigraphie et l'iconographie. — On voit, par là, qu'aucun sujet n'a été laissé de côté; tout y est traité quelque peu brièvement, cela va sans dire, mais d'une manière bien suffisante pour un manuel. Nous avons là, en somme, la substance de ce qu'ont écrit, sur la matière, MM. Marucchi, Pératé, Martigny, Armellini, etc... souvent cités par l'auteur.

Il est fort peu question d'antiquités catalanes, — et pour cause, — dans la section de l'art latin-wisigothique qui comprend sept chapitres. En fait d'églises, D. J. Gudiol signale celle de San-Juan de Baños (près Palencia) et celle de San-Millan de la Cogulla de Luso (province de Logroño), puis l'oratoire de Burguillos, en Estramadure. « Dans les églises d'une certaine

importance, tout alors indique la forme basilicale, plus ou moins simplifiée quant aux détails, mais offrant toujours le plan d'un parallélogramme élargi,divisé dans le sens longitudinal ». (p. 154). C'est ainsi que se présentent les deux eglises précitées, avec leurs trois nefs, séparées par des colonnes. — En fait de sculptures,l'auteur mentionne un fragment, conservé à la Garriga, décoré d'une figure cordiforme et de palmettes, puis les chapiteaux de San-Miguel de Tarrasa et ceux de la porte principale de San-Pablo del Campo, à Barcelone, fortement inspirés de chapiteaux romains. — Les chapitres où l'auteur parle des arts somptuaires et du mobilier, nous montrent, d'après les données connues, d'après les textes des Conciles d'Espagne, de France et d'ailleurs, ce que furent les vêtements liturgiques, les autels, les ambons, les vases eucharistiques, etc..., pendant les siècles qui correspondent



Chaire épiscopale de la cathédrale de Girone.

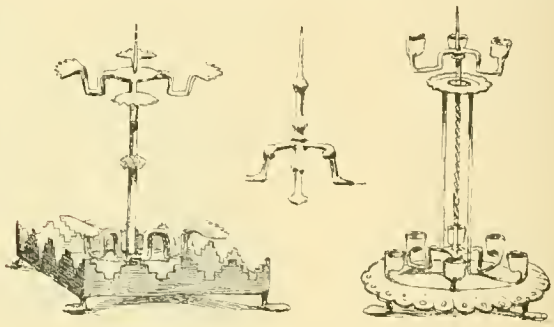
à l'époque wisigothique. Mais d'objets wisigoths, destinés au culte, il reste peu ou point, en Espagne, à part quelques pièces très importantes, trouvées à Guarrazar.

La période romane vient ensuite. L'auteur la fait commencer dès le VIIIe siècle, c'est-à-dire à la fin de la monarchie wisigothique. — Un certain nombre d'églises ont été consacrées, en Catalogne, au IXe, au Xe et au XIe siècle; il est des documents qui en font foi. Parmi les plus anciennes qui subsistent encore, mais dont les dates d'érection et de consécration ne sont pas certaines, D. J. Gudiol place les églises de San-Miguel et de San-Pedro de Tarrasa. La Revue a donné, il y a peu de temps, le plan et la coupe transversale du premier édifice [1],que D.Vicente Lamperez,lui, fait remonter carrément à l'époque wisigothique, excepté pourtant la coupole [2].

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 346.
2. *Notas sobre algunos monumentos de la arquitectura española*, p. 51.

— Il faut regretter qu'il existe encore des divergences notables, pour dater approximativement des édifices aussi importants que San-Miguel de Tarrasa et plusieurs autres. Mais historiens, architectes et archéologues de la péninsule travaillent maintenant avec autant de suite que d'intelligence, et nous espérons que bientôt l'histoire de quelques édifices, antérieurs au Xe siècle, sera parfaitement établie. Ce sera fort utile pour dater ensuite d'autres monuments.

Il est beaucoup plus facile de savoir à quelle époque ont été construites les églises que l'auteur fait rentrer dans une période qui va du Xe siècle au XIIIe ; celle de San-Benito de Bages a été consacrée en 972 ; celle de Santa-Maria de Ripoll, en 1003 ; la cathédrale de Vich, en 1038, etc...Les documents abondent pendant les siècles en question ; les édifices religieux de cette période sont également nombreux en Catalogne. On trouve, en ce pays, des églises à une nef et à trois nefs ; il en existe même une, la superbe



Chandeliers en fer au musée de Vich.

basilique de Ripoll, qui est à cinq nefs. Les voûtes principales s'étendent presque toujours en berceau plein cintre ; celles des bas-côtés sont en demi-berceau. La coupole, élevée sur le carré du transept, est si fréquente dans les églises romanes de la Catalogne, qu'on peut la regarder comme une de leurs caractéristiques ; des trompes font alors passer la coupole, du plan carré au plan octogonal, ou bien complètement rond. Les voûtes en arête sont rares ; et jamais on ne trouve une suite de coupoles couvrant toute la longueur d'un vaisseau, comme cela se voit assez souvent dans le Sud-Ouest de la France.

La statuaire romane n'est pas riche en Catalogne ; il en va tout autrement de la peinture sur bois. Le musée de Vich possède toute une série de ces peintures ; c'est bien, en ce genre, la plus nombreuse et la plus rare collection qui existe au monde.

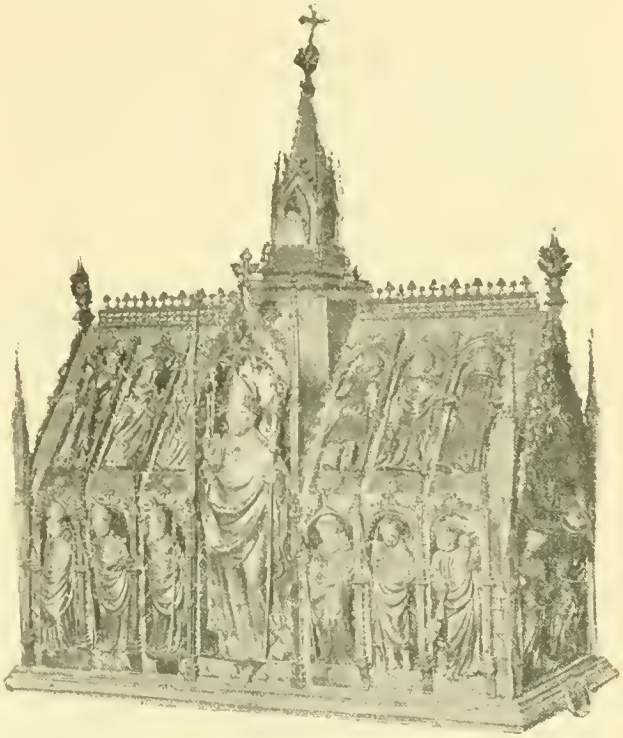
La tradition romane fut si puissante en Catalogne que le style gothique s'y introduisit difficile-

ment et à une époque un peu tardive. L'église des Frères-Prêcheurs de Barcelone est le premier édifice bien gothique de la province et elle ne fut commencée qu'en 1240. D. J. Gudiol s'élève contre l'architecte belge, Jean Fr. Colfs, qui a dit que le gothique catalan n'était bien souvent que l'art roman, avec addition de détails empruntés au gothique du Nord. L'auteur des *Nocions* nous semble avoir parfaitement raison. On ne trouve, dans le pays, aucun des monuments splendides qui se voient en France et ailleurs ; cependant, l'art gothique s'y développa d'une manière originale et conforme aux principes nouveaux. Les coupoles à tambours et à trompes continuèrent d'y être adoptées, comme à l'époque romane ; seulement ce furent des coupoles à pans coupés et séparés par des nervures, accentuant de gracieuses courbes. Il en existe encore un certain nombre qui toutes datent du XIVe siècle. — L'arc en tiers-point se trouve maintes fois dans les édifices de cette période, mais le plein cintre est demeuré fréquent dans les plus beaux monuments du XIVe et du XVe siècle. — Les arcs-boutants sont rares dans les édifices gothiques ; on en voit, cependant, à la cathédrale de Barcelone, à Sainte-Marie de Manrèze, à l'abside de la cathédrale de Tortosa, etc...

Le XIIIe siècle, qui a produit, en France, des œuvres de sculpture aussi nombreuses que magnifiques, n'a presque rien donné en Catalogne. Les travaux intéressants ne datent que du XIVe et du XVe siècle. De ces deux siècles, on connaît un grand nombre de sculpteurs et de peintres dont le savant archéologue a dressé des listes fort intéressantes. — Signalons, dans le mobilier liturgique, un grand nombre de pièces d'orfévrerie et d'émaillerie, de fabrication vraiment catalane, qui se trouvent dans les églises, dans les musées et les collections privées. Ce sont principalement des *custodias*, des croix de procession, des calices, des châsses, des reliquaires de toutes sortes. Ces œuvres d'art religieux furent surtout fabriquées à Barcelone, à Vich et à Girone. Nous-même en avons fait connaître quelques-unes, en étudiant la croix de la collégiale de Villabertran [1], et nous donnons ici une petite reproduction d'une châsse de Banyoles, qui porte plusieurs fois le poinçon des orfèvres de Girone. Elle a été fabriquée vers 1460.

D. J. Gudiol n'a que peu de pages sur la Renaissance, sur le XVIIe et le XVIIIe siècle. Nous les indiquons simplement.

En terminant, nous offrons encore à l'auteur les félicitations auxquelles il a droit, pour son excellent traité. Nous croyons pourtant faire œuvre de justice en lui disant qu'au lieu d'enfiler soixante-dix chapitres à la suite, il eût été bien préférable de les grouper sous différents titres, qui pouvaient être naturellement ceux des périodes de l'histoire. Le *Manuel* de M. Enlart, par exemple, peut être un modèle à ce point de vue. Tout y est bien ordonné et la table générale est excellente. — En outre, l'auteur admet trop facilement dans une période des monuments petits et grands, qui appartiennent à une autre période. Les figures 90, 93, 103, 104 105, 106 et 108, en particulier, et le texte qui les accom-



Châsse en argent doré, paroisse de Banyoles.

pagne, ne doivent pas se trouver dans les chapitres consacrés à la période romane, puisqu'il s'agit de pièces du XIIIe siècle. — Parfois aussi l'admiration pour les œuvres catalanes nous semble exagérée, entre autres lorsqu'il s'agit des œuvres d'orfévrerie et d'argenterie. « Les pièces sorties de nos ateliers, dit l'auteur, peuvent être comparées avec ce qui a été produit ailleurs de plus excellent. Beaucoup de pièces admirables qui passent pour des productions françaises, allemandes et italiennes et qui sont exposées dans les musées étrangers, ne sont autres que des œuvres catalanes ». (P. 422.) Enfin, la partie qui traite de l'architecture devrait avoir quelques figures en plus ; c'est une lacune importante de

1. *Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2e fasc. du t. VI.

n'avoir aucun plan d'églises et de chapelles dans les chapitres où sont étudiés les édifices des périodes romane et gothique. — Mais nous connaissons assez D. Joseph Gudiol, pour savoir qu'il veillera avec un soin jaloux à perfectionner la seconde édition de son ouvrage.

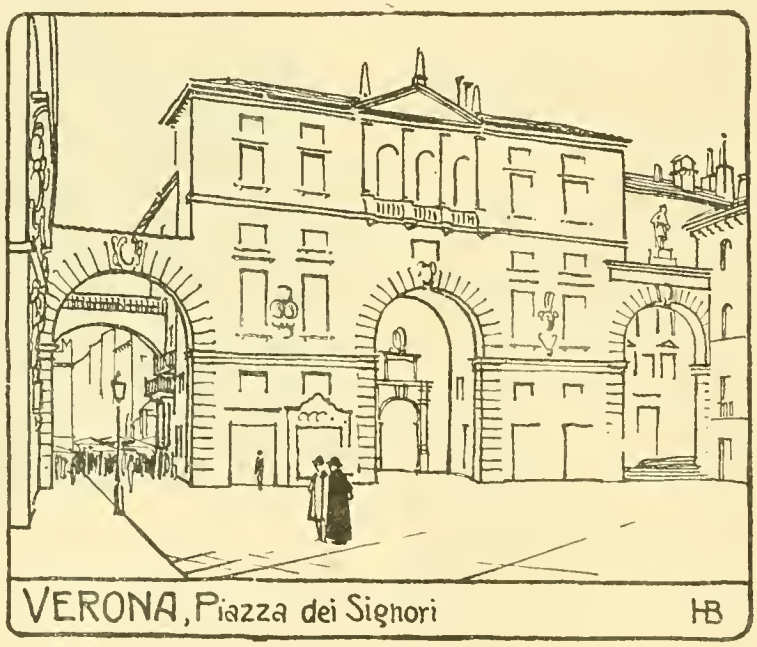
Dom E. ROULIN.

L'ART DE BATIR LES VILLES, par M. CAMILLO SITTE. — Traduction française de M. C. MARTIN, nombreuses vignettes. In-8°, 200 pp. Paris, Renouard, 1902. — Société belge de Librairie, rue Treurenberg, Bruxelles.

L'ESTHÉTIQUE des villes est la préoccupation de l'époque. MM. Beaumeister, Rohault et Stubben ont traité cette question dans des ouvrages de valeur diverse, auxquels M. Sitte vient d'ajouter un livre plein d'intérêt et de judicieuses observations.

Il nous fait d'abord saisir la différence entre la conception antique et la conception moderne d'une place publique. Chez les Grecs et les Romains, il y avait deux places publiques importantes, le *forum* et l'*agora*. L'une et l'autre était, non pas comme nos places modernes, un immense carrefour, un vide hygiénique au milieu des rues, un espace perdu, souvent désert, agrémenté, au centre, d'une statue solitaire ; c'était un centre d'activité, l'équivalent d'une salle de réunion à ciel ouvert, un espace relativement fermé et encadré de façon appropriée. Ces places répondaient à une nécessité de premier ordre, c'était le théâtre des principales scènes de la vie publique, se passant aujourd'hui dans des salles fermées. Le *forum* s'est réfugié, de nos jours, dans nos salles de parlement et de meeting, l'*agora*, dans nos bourses, dans nos halles et nos marchés.

Le *forum* était encadré de portiques, bordé de bâtiments publics, rempli de monuments d'art ; les rues aboutissantes n'y font que de discrètes



trouées. Il joue dans la ville le rôle de l'*atrium* dans la maison. Il en est à peu près de même de l'*agora* et de l'acropole.

Le type du *forum* antique s'est plus ou moins conservé au cours du moyen âge. On retrouve la même conception dans la place de la cathédrale et dans le plan de l'hôtel-de-ville, ou la place du marché ; voyez, à Florence et à Vérone, la place du Dôme, et la place de la Seigneurie ; à Ypres, le grand marché, séparé par la halle et le Nieuw-Werk du parvis de la cathédrale. La place du Dôme, à Pise, renferme tout ce qu'on a pu réunir, sur un vaste terrain, de merveilles monumentales : dôme, baptistère et campanile, séparés du monde et débarrassés de tout voisinage profane. Parmi les places charmantes par leur artistique allure, M. Augé de Lassus signalait, dès l'année 1889 (1), celle de Sainte-Marie in Cosmedin à Rome, celle de la Seigneurie à Florence, la grandiose esplanade semi-circulaire de Vienne, les places de Padoue, de Vérone, de Genève, de Nurem-

1. Dans l'*Ami des monuments*.

berg, d'Augsbourg, de Vienne et de Bruxelles.

Une autre différence sépare nos places des anciennes, c'est que nous ne savons nous débarrasser de l'idée de symétrie, qui nous porte à poser une fontaine ou une statue au beau milieu de la place ; là, le monument reste solitaire et unique ; il exclut la présence d'autres équivalents ; il est annihilé par son éloignement de tout édifice ; il occupe le centre même de la circulation qu'il encombre ; il est planté dans l'axe des édifices bordant la place, et souvent en masque le centre et la partie principale de leur ordonnance.

Les anciens, au contraire, avaient soin de laisser libre le centre de leurs esplanades et plaçaient des œuvres d'art aux points morts de la circulation. Le choix de l'emplacement du David de Michel-Ange, sur le côté de la place de la Seigneurie de Florence, était dicté par un sentiment très fin de l'art. On élevait une fontaine, non point en travers du chemin des passants, mais dans un des îlots épargnés par la circulation, ou au point choisi pour son accès facile et son utilité, de préférence au bord de la rue. La statue équestre de Gattamelata à côté de l'église St-Antoine à Padoue perdrait son effet grandiose, si on la transportait au centre de la place.

Le dégagement complet du monument n'est pas favorable à son aspect, c'est une conception inepte d'agent voyer vulgaire, que de placer toujours les monuments dans l'axe des rues.

Sur le tracé des rues, le passé nous donne aussi des exemples, dont il nous faut nous hâter de profiter, avant qu'on n'ait irrémédiablement gâté nos villes.

Considérons-les d'abord à leur débouché sur les places. Une place d'où l'on aperçoit toutes les rues en percées lointaines et en perspectives fuyantes, est un carrefour déplaisant, et, dans les villes du Nord, un redoutable rendez-vous des vents du ciel. Les places doivent être closes du moins pour les yeux, sous peine de perdre leur caractère d'ensemble. Aujourd'hui l'on fait aboutir deux rues à angle droit à chaque coin d'une place. Jadis on s'attachait à ne faire aboutir qu'une rue à un angle. Si des rues débouchaient aux quatre coins, c'était en bras de turbine *(fig. 1)* ; une seconde artère se dirigeant vers le même coin, débouchait en *chicane* dans la première, à quelque distance de la place *(fig. 2)*.

Quant aux rues en elles-mêmes, M. Sitte estime que la rue idéale doit former un tout fermé ; plus les impressions seront limitées, plus le tableau sera parfait, dit-il ; ce qui est vrai dans une certaine mesure. L'examen des vieilles villes, comme Bruges, montre que les intersections des rues à angles aigus, si fréquentes dans les villes modernes, étaient rares autrefois, ainsi que les carrefours multiples ; on déviait une rue oblique, pour la faire déboucher sous un angle presque droit sur son artère ; on décrochait volontiers une longue rue pour en couper la perspective *(fig. 3 et 4)* ; on avait pour cela quantité de procédés ingénieux. Notre auteur analyse un chef d'œuvre à cet égard, la rue des Pierres à Bruges, que j'ai signalée, comme telle, dans mon *Traité d'architecture*.

Mais revenons aux places. L'auteur traite de leur *forme*. Une place sera profonde, devant un édifice élancé, devant une grande église ; elle s'étendra parallèlement devant un monument à façade développée en longueur, comme celle d'un hôtel-de-ville (p. ex. Modène et Ypres). La forme carrée est peu favorable. Leurs *dimensions* doivent être appropriées, croître selon l'impor-

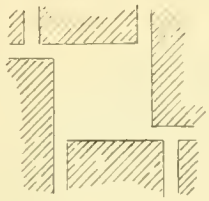


Fig. 2.

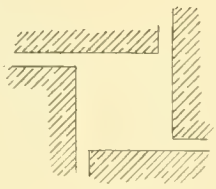


Fig. 1.

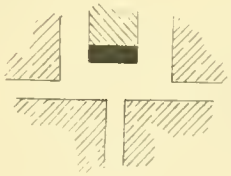


Fig. 3.

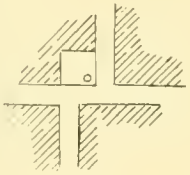


Fig. 4.

tance du monument en bordure ; on observera toutefois, qu'à partir d'une certaine grandeur l'accroissement des dimensions ne profite plus à l'aspect, bien au contraire.

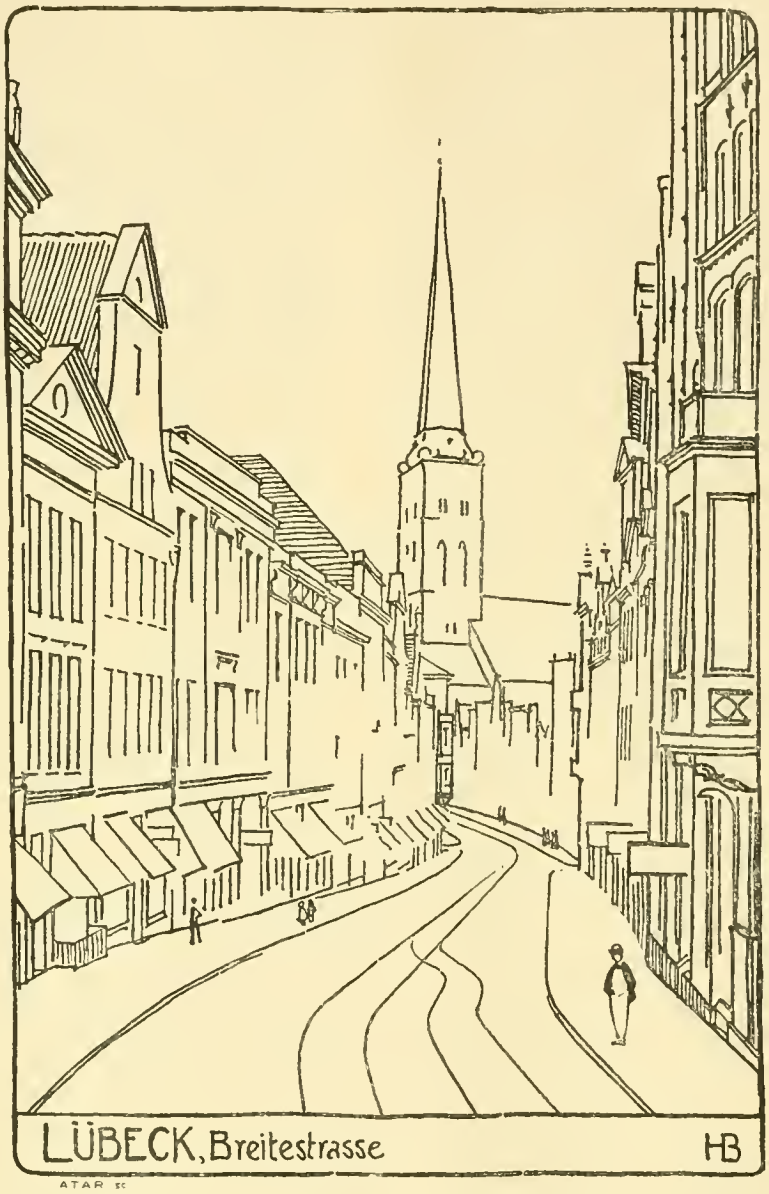
L'irrégularité constante des places anciennes est motivée par des raisons naturelles, pittoresques et artistiques. On n'a pas assez signalé et loué la charmante dissymétrie du tracé des artères du nouveau béguinage de Gand, œuvre de feu Bethune, assisté de M. A. Verhaegen.

Les grands édifices anciens du Nord, qui sont isolés, ne le sont qu'à demi. On croit à tort, de nos jours, dit M. Sitte, qu'une cathédrale gagne à avoir un parvis très étendu ; l'exemple de N.-D. de Paris montre combien grande est cette erreur. Combien plus forte est l'impression, si la place qui précède le monument n'est pas trop grande ! M. Augé de Lassus a dit et écrit là-dessus des lignes admirables, que nous regrettons de n'avoir pas retrouvées pour les reproduire.

Mais des impressions de majesté suprême ont été obtenues ou conservées, par des dégagements discrets autour des cathédrales de Reims, de Strasbourg, d'Amiens, de Rome, de Bourges, de Nuremberg.

Les cathédrales gothiques ont tout avantage, selon notre auteur, à être entourées de trois côtés de rues étroites.

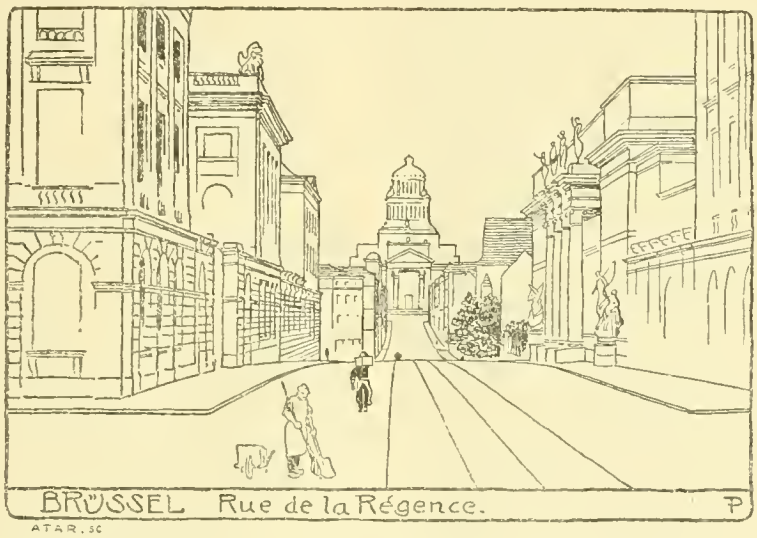
L'architecture classique moderne a repris les éléments de la structure antique, mais elle n'a



pas hérité du génie antique de leur mise en œuvre ; elle n'a pas non plus approprié le style néo-classique aux conditions topographiques de nos villes. Elle a eu recours à de déplorables méthodes, méthodes purement abstraites. Les peintres et les architectes s'adonnèrent avec prédilection à des exercices de mise en perspective de leurs œuvres considérées isolément, et leur idéal fut bientôt de créer une plaine pour y installer leurs bâtiments, comme ils plaçaient le dessin au beau milieu de leurs feuilles de papier; l'édifice de leur rêve fut comme un beau décor de théâtre. C'est alors qu'on dessina des parterres géométriques, qu'on ménagea des points de vue savants, mais contre nature, qu'on développa de somptueuses et ennuyeuses rampes

d'accès en fer à cheval ou en terrasses étagées, des avenues bâties, plus somptueuses que le monument qui leur servait d'objectif. C'est ainsi que l'on a commencé et que l'on se prépare à achever de convertir notre vieille et pittoresque ville de Bruxelles en une petite Babylone, dont les plus riches quartiers seront considérés avec étonnement par les étrangers et évités avec soin par les promeneurs. Il y fera grand, mais triste à pleurer. Malheureusement, M. Sitte, qui nous présente une si fine analyse de la beauté des villes anciennes, se montre épris des somptueuses débauches monumentales qui ont caractérisé le XVIIIe siècle. Il nous les propose en modèles. Regrettons-le et passons à son intéressante critique des procédés modernes du tracé du réseau des rues.

Il y a trois systèmes usités : le réseau *rayonnant*, le réseau en *damier*, le réseau *triangulaire*. Tous trois sont basés sur le système des *mailles* ; trois ou quatre rues convergent au sommet des figures : trapèzes, rectangles ou triangles. M. Sitte montre que, si une rue débouche sur une autre, 12 cas de croisements sont possibles, dont 3 avec trajectoires coupées ; que dans le cas de deux rues qui se coupent il y a 54 croisements, avec 12 intersections de trajectoires. Quant aux carrefours à 5, 6, 7 confluents (comme celui de la



rue de Flandre à Gand, et la Mansion House Place de Londres), cela devient un lieu redoutable pour les voitures et surtout pour les piétons, en dépit du *trottoir-refuge*, cette île de salut, cette invention grandiose de la civilisation moderne. Dans certains cas, le carrefour est le point de convergence de 12 rues, et prend la forme ronde, comme la place de V. Emmanuel à Turin. Quand on a fait le tour de ce carrousel, on est absolument désorienté ! Tous ces travers sont les conséquences du tracé rectiligne des réseaux.

On a dit [1] que la ville de Rennes était incapable d'enthousiasme, comme toute ville tracée au cordeau, et que les villes à plan entièrement régulier capitulaient devant trois hulans en 1870, tandis que les vieilles cités tortueuses étaient prêtes à se défendre jusqu'à la dernière extrémité. C'est pousser par trop loin la théorie ; mais on ne peut contester, que le moral d'une ville ne doive se ressentir de l'esprit de ses murs; les damiers de Manheim et de Chicago ne sont pas pour inspirer la poésie.

Le système moderne s'attache trop à la rectitude des rues, à la régularité des bâtiments ; il multiplie trop les coupures et les rues transversales ; il développe trop les façades et dégage les monuments d'une manière trop absolue. Il isole trop les places publiques, au lieu de les centraliser et de les grouper.

L. Cloquet.

1. Voir le *Figaro* du 23 août 1874.

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES. — GAND ET TOURNAI, par M. Hymans. — Petit in-4°, 167 pp., 120 gravures. Paris, Laurens, 1902.

On connaît la fort belle série de monographies des villes aimées du touriste, qu'a inaugurée le libraire Laurens ; on a savouré la Venise de M. P. Gusman, le Paris de M. G. Riat, et nous avons rendu compte d'une manière très développée du *Bruges et Ypres* de M. H. Hymans.

Le même bel écrivain, si bien informé, a décrit deux autres villes jumelles : Gand et Tournai.

Le moment était bien choisi de présenter au public la ville de Gand, toute rajeunie par les démolitions et les restaurations qui l'ont transfigurée et réellement embellie. Le château de Gérard le Diable et le château des Comtes dégagés, restaurés et complétés ; la cathédrale, mise à découvert au fond d'une belle perspective, la place St-Bavon créée aux dépens d'un pâté de vulgaires bâtisses qui offusquaient ; sur cette place et sur celle de l'hôtel de ville et sur le Marché aux Grains qui lui fait suite, un prodigieux groupement de vieux édifices accostés de quelques jeunes, la Halle aux Draps s'adossant au rude et fier beffroi, celui-ci planté dans le voisinage de l'hôtel de ville comme un campanile italien à côté de son dôme, quel ensemble superbe, bien digne de tenter la plume de M. Hymans ! Il parcourt cette belle ville flamande, en dilettante du pittoresque, s'arrête aux œuvres d'art proprement dites, en très fin connaisseur. Nous tenons à noter ici l'avis d'un critique si judicieux et si discret sur les fameux marbres de la cathédrale : son « chœur, surélevé de dix marches, malheureusement en grande partie dérobé à la vue par *une malencontreuse clôture de marbre* en style classique. » Nous nous étonnons qu'un visiteur aussi éclectique et aussi impartial n'ait accordé aucune attention à la superbe série de vitraux, véritable chef-d'œuvre du genre, dont est orné le vaste chœur de St-Bavon. L'auteur caractérise avec franchise la chaire de vérité tant admirée sur la foi des guides : « C'est un mélange hétérogène de marbre et de bois, fort médiocre de style... »

M. Hymans considère, avec toute apparence de raison, Vredeman de Vriese comme l'auteur probable de la partie la plus récente de l'hôtel de ville « où l'italianisme le plus absolu oppose sa symétrie froide au flamboyant du gothique expirant ».

Tournai n'est pas aussi riche que Gand et Bruges en pièces archéologiques, en mobilier d'art, en détails pittoresques ; mais elle possède une collection de monuments romans et gothiques qui produisent une saisissante évocation du moyen âge religieux. Sa cathédrale est la plus belle du pays. La sensibilité affinée de notre aimable auteur se délecte plus volontiers aux virtuosités de la peinture, de la sculpture et de l'orfévrerie, qu'elle ne sympathise avec les austères et profondes beautés de l'art chrétien médiéval. On ne pouvait s'attendre de lui, en présence des nefs imposantes de Notre-Dame de Tournai, à une description qui en exprimât toute la sainte et émouvante majesté. Mais, par contre, quel plaisir de suivre dans ses chapelles et dans tous ses recoins, ce clairvoyant esthète, à qui rien n'échappe de ce qui intéresse l'histoire des arts et qui est renseigné aussi complètement que le pourrait être un vieil archéologue tournaisien. Ici même il a le courage d'abattre des idoles et de dire son fait au saint Michel qui domine fâcheusement le jubé de la cathédrale et aux « pitoyables grisailles qui déparent le chœur ». Il rejette l'attribution à Thierry Bouts et à Luc Ariaens des vitraux du transept. Il reconnaît les caractères du style normand aux sculptures de la porte Mantile. Comme M. Maeterlinck, M. Hymans accorde une sérieuse importance aux deux figures de l'Annonciation « production exquise du XVe siècle » de l'église de la Madeleine, que le soussigné a le premier signalée et rapprochée de l'école de Van der Weyden [1].

L. Cloquet.

LA PEINTURE AU PAYS DE LIÉGE ET SUR LES BORDS DE LA MEUSE, par J. Helbig. In-4° de 500 pp. Nombreuses planches. Liége, Poncelet, 1900. Prix : 12,00 fr.

M. Jules Helbig vient de mettre au jour une nouvelle et troisième édition de son histoire de la peinture mosane. Il nous paraît difficile de consacrer nous-même à l'œuvre du Directeur de la *Revue de l'Art chrétien* un article qui comporterait, eu égard à la valeur de cette œuvre, des éloges qui pourraient paraître intéressés ou partiaux. C'est pourquoi nous attendrons que l'un ou l'autre écrivain compétent ait publié ailleurs un compte-rendu critique de ce beau volume pour le reproduire.

En attendant, nous ne pouvons laisser cette publication importante sous le boisseau, et pour la faire connaître, nous reproduisons l'article que lui consacre Legius, de la *Gazette de Liége :*

Décidément, M. Jules Helbig est un homme heureux. Il a pu s'adonner pendant une carrière admirablement remplie à l'art qu'il aime, le servir avec constance, et, d'abord méconnu, faire ensuite triompher de plus en plus autour de lui, au sujet de cet art, les principes qu'il fut des premiers à professer ; il a pu enfin, en deux beaux volumes, communiquer au public tout ce que cinquante ans d'étude et de recherches lui ont permis d'apprendre du passé artistique du pays liégeois, des bords mosans.

C'était un beau volume déjà que celui dans lequel il nous retraçait, il y a douze ans, l'histoire de *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse.* C'en est un plus beau encore que celui qu'il vient de nous donner pour étrennes : *La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, in-4° de plus de cinq cents pages, illustré d'une trentaine de planches hors

1. *Monographie de l'église Sainte-Marie-Madeleine.*

texte, et fort bien imprimé par la maison Poncelet, — prix 12 francs.

La première édition de cette histoire avait paru en 1873 ; elle fut vite épuisée. Sans se laisser toucher par les instances de ceux qui lui en demandaient la prompte réimpression, l'auteur revoyait, complétait son œuvre, recueillait tous les renseignements que lui fournissaient vieux ou nouveaux livres, parcourait nos régions à la poursuite de tous les monuments propres à l'éclairer sur les œuvres ou la vie de nos artistes. C'est le fruit de cette moisson de trente années qu'il a joint, dans sa nouvelle édition, à sa récolte d'autrefois. Nous voilà, grâce à lui, en face d'un véritable et durable monument élevé, pierre à pierre, avec amour, à la gloire de nos artistes.

Ceux-ci n'ont point formé certes une école comparable à l'école flamande, à l'allemande, à l'italienne ou à la française ; encore méritent-ils mieux que d'être, suivant les circonstances, tantôt rangés, pour franchement wallons qu'ils soient restés, dans la suite des grands maîtres des Flandres, tantôt confondus parmi les allemands ou les français. Comme la langue wallonne elle-même, comme le développement et l'histoire de notre vieille principauté, ils se ressentent des divers voisinages entre lesquels ils ont vécu ; les plus distingués d'entre eux n'ont point laissé dans le ciel des beaux-arts une traînée lumineuse pareille à celle d'un Rubens. Ils n'en ont pas moins gardé, dans les régions moyennes où ils brillent, un caractère personnel et des traits de famille qui leur sont propres.

Ce sont ces traits que M. Jules Helbig aime à mettre en relief et nous fait considérer, avec une communicative sympathie, en étudiant leur histoire.

L'auteur a peu ajouté à son texte primitif, en ce qui concerne la partie la plus ancienne du moyen âge. Il est vrai que les rares détails à recueillir sur ces temps lointains relèvent plus de l'érudition que de la critique d'art, puisqu'il faut, à leur sujet, en général s'en rapporter à des notes sommaires de chroniqueur et non juger sur pièces. Me permettra-t-il de regretter pourtant qu'il ne se soit pas arrêté davantage devant les saintes du VIIIe siècle qui nous ont laissé, dans l'Évangéliaire de Maeseyck, les plus anciens essais de peinture belge arrivés jusqu'à nous ? La reproduction de quelqu'une des pages les mieux décorées de cet Évangéliaire eût admirablement ouvert le recueil si bien illustré de notre auteur.

En revanche, dès qu'il aborde le XVe siècle, ce devient, dans maints chapitres, un nouveau livre que cette nouvelle édition : tel peintre, que les désastres de la patrie liégeoise n'empêchaient point de cultiver l'art sur les ruines mêmes de la Cité incendiée par le Téméraire, le peintre Antoine, n'obtenait que vingt lignes en 1873 : il a, dans l'édition nouvelle, sa notice de cinq bonnes pages dans lesquelles le contrat très intéressant souscrit par lui pour peintures religieuses à Waremme. Ainsi se complète la biographie ou la nomenclature descriptive des œuvres de la plupart de nos maîtres les plus méritants, depuis les Van Eyck, partis des bords mosans, jusqu'à Léonard Defrance qui s'associa si honteusement aux destructions du vandalisme révolutionnaire.

Les chapitres consacrés à Patenier et Bles, fondateurs dinantais ou bouvignois de la peinture de paysage, à Lambert Lombard, la personnification de la Renaissance liégeoise, à Douffet, notre meilleur portraitiste ; à Bertholet, aux Lairesse, aux Damery, à Walschartz, Pirotte, Delcloche, Defrance, etc., renouvellent véritablement le sujet.

Tandis que ces détails nouveaux sont donnés sur presque tous ceux dont M. Helbig avait déjà fait l'histoire, des noms nouveaux s'ajoutent aux noms signalés il y a trente ans, et si l'un ou l'autre est omis, qu'on eût pu ajouter à la liste, c'est sans doute que l'auteur n'a point trouvé d'œuvre à mentionner, à côté de ce nom. C'est le cas, j'imagine, d'un Guillaume de Beeringen, originaire de Maestricht, et d'un Guillaume de Tongres qui, partis de la principauté, furent se fixer à Bruges, dans la première moitié du XVe siècle.

Plus M. Helbig a pénétré, d'ailleurs, dans la vie de nos peintres, plus il s'est convaincu d'une vérité qu'il avait fait ressortir dès ses premiers jugements sur eux.

Les pinceaux qu'ils se transmettent se sont formés tout d'abord à copier les évangiles, à illustrer les vies de saints et les chroniques claustrales ; ils ont été tenus, dans les premiers temps, par des mains de pieuses nonnes, d'évêques et de moines ; plus tard, par des mains laïques ; mais toujours.— à de rares exceptions près, — par des mains chrétiennes, par des mains d'honnêtes gens, fidèles à l'Église, encouragés par elle, heureux de travailler pour elle.

Si vous en exceptez, au XVIIe siècle, Gérard de Lairesse, au XVIIIe, ce Defrance, dont l'autobiographie nous apprend qu'il était le petit-fils d'un prêtre oublieux de ses plus impérieux devoirs, il est bien peu de nos peintres, honnêtes bourgeois du pays de Liége, comme du pays de l'art, dont la vie ne puisse être offerte en modèle pour le travail, la dignité, les vertus de famille, aussi bien que pour la loyale pratique de leur profession.

Dans ces conditions, il n'est pas de Liégeois, attaché au pays natal, à son passé, à ses traditions et gardant quelque souci des choses de l'art, qui ne trouvera plaisir à lire ces pages, écrites d'une plume alerte et facile, et vraiment picturale, par un homme de métier, également entendu en peinture et en lettres. Il n'est point de Liégeois non plus qui ne pourra tirer de cette lecture profit patriotique, intellectuel et moral. Il n'est point de curieux enfin qui n'y rencontre, ne fût-ce que dans la trentaine de reproductions achevées, dont la moitié et les plus belles sont nouveauté pour tous, un vif agrément à connaître soit les traits des Bles, Patenier, Lombard, Bertholet, Gérard de Lairesse, Damry, soit quelques-unes de leurs œuvres, portraits superbes ou compositions caractéristiques.

Au nom de tous, cordial merci à l'auteur !

L.-H. Legius.

CONVERSAZIONI ROMANE, par L. Bordet et L. Ponnelle. In-4°, 157 pp. Paris, Leroux, 1902.

Nous avons naguère (1) exprimé très franchement notre désaccord avec M. L. Ponnelle au sujet de l'esthétique de Saint-Pierre de Rome, qu'avec un zèle inopportun, selon nous, et avec son grand talent d'écrivain et de conférencier, il a exaltée sans mesure. Nous sommes heureux de trouver dans le beau recueil des conférences données au Séminaire français de Rome par lui et par M. Bordet, d'autres morceaux non moins élégants et délicats comme littérature. Il est étonnant que des admirateurs si fervents de la basilique vaticane savourent, comme nos auteurs, l'œuvre de Fra Angelico, l'art de Giotto et les délicieuses naïvetés de Fioretti, qui en sont

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 135.

l'antithèse. La fine analyse de la sculpture grecque rentre mieux dans la compréhension du beau qui les inspirait à Saint-Pierre, mais ici ils voient juste. Nous ne les chicanerons pas sur l'opinion reçue, que Raphaël est le plus grand des peintres, ayant plusieurs fois exposé notre opinion sur le grand maître.

L. C.

Périodiques.

JAHRBUCH DER KŒNIGLICH. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN, 1901, 4e fasc.

DANS une de ses dernières lettres, l'impératrice Frédéric avait appelé l'attention du roi Édouard VII sur un buste d'enfant relégué dans un coin du palais de Buckingham, depuis transporté à Windsor. M. Bode observa d'abord que ce buste semble représenter une naine plutôt qu'un enfant. Son costume prouve que l'œuvre a été exécutée dans les Pays-Bas, entre 1510 et 1530. Le sculpteur le plus célèbre des Pays-Bas à cette époque était un Allemand, Conrad Meit, de Worms, au service de Marguerite d'Autriche. On lui doit, en partie, les monuments en marbre de Notre-Dame de Brou et le tombeau de Philiberte de Luxembourg à Lons-le-Saulnier. Par suite de rapprochements, M. Bode établit qu'il faut lui attribuer le buste en question.

M. Carl Justi consacre un article aux fondations du cardinal don Pedro de Mendoza. Ce n'est que vers la fin de sa vie que cet homme, qui ne connut pas le repos, songea à perpétuer sa mémoire par des monuments. Sur tous, on voit la même représentation : Don Pedro, à genoux, est présenté par saint Pierre à l'impératrice Hélène, qui tient dans ses bras la vraie Croix. Né le 3 mai, jour de la fête de l'Invention de la Croix, don Pedro avait pour ce symbole sacré une dévotion particulière.

Abbé de Sainte-Marie Majeure à Valladolid, le cardinal résolut, en 1468, d'y élever un collège pour les étudiants pauvres. Don Pedro voulut que son collège fût construit dans le style à la mode. Il s'adressa à un architecte brabançon qui se trouvait alors à Tolède, Henrique de Egas, ou Henri van Eyck. Mais l'influence de l'ancienne tradition espagnole s'imposa si bien à l'architecte étranger, que l'Italie ne lui fournit que le vêtement ornemental, intéressant mélange de formes gothiques et classiques [1].

Le cardinal avait conçu, pour sa sépulture, un tombeau imposant en forme d'arc de triomphe, qui s'élèverait dans la cathédrale de Tolède, dans le chœur, là où l'on n'enterre guère que les souverains. Le tombeau fut construit, mais il diffère de celui qu'avait rêvé don Pedro ; isolé, au lieu d'être adossé à une muraille, il forme une partie de l'enceinte du chœur. Il est conçu dans un style purement florentin et se trouve sans analogue dans toute l'Espagne. M. Justi incline à y voir l'œuvre du célèbre Toscan André Contucci, qui vivait alors à la cour de Portugal.

Le cardinal n'a pas vu sa fondation la plus importante, le collège de Santa Cruz à Tolède. L'ornementation, comme celle du collège de Valladolid, offre un mélange de gothique « fleuri » et de goût italien. La fantaisie et la magnificence de l'Orient s'y font sentir. Son architecte, ce même Enrigo de Egas, qui avait déjà élevé le collège de Valladolid, n'était pas un Italien. Fils d'Anequin de Egas ou Jan van Eyck, qui était le chef d'un groupe d'architectes flamands venus de Bruxelles et installés à Tolède, dans le courant du XVe siècle, il fut l'architecte en chef de la cathédrale de Tolède, de 1494 à 1534, et exerça dans toute la péninsule une grande influence. On ne sait rien de la part qu'il prit à l'introduction des formes italiennes. Il est cependant remarquable que la première de ses œuvres dans laquelle se fasse sentir l'influence italienne, le collège de Valladolid (1480), précéda précisément toutes les constructions gothiques qu'il éleva ensuite. On peut en conclure que c'est la volonté du cardinal fondateur qui lui imposa le style italien.

M. C. von Fabriczy rassemble tout ce que l'on sait sur Jean de Traci ou Jean le Dalmate, auquel est assimilé Jacques de Traci (Jacobus Tragurensis), dont l'existence ne lui paraît pas prouvée. L'article se termine par un tableau clair et commode, qui résume la vie et la chronologie des œuvres de cet artiste, d'ailleurs médiocre et sans originalité.

D'après la *Chronique des Arts*.

1. Les fenêtres ont été sottement modernisées, au XVIIIe siècle.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Augé de Lassus. — Voyage aux sept merveilles du monde. Nouv. édit. In-8°, avec 57 gravures. Reliure toile, tr. dor. Prix : 3 fr. 90

* Bordet (L.) et Ponnelle (L.). — Conversazioni romane.—In-4°, de 157 pp. Paris, Leroux, 1902.

Champagne (G.).— Inventaire des registres, titres et papiers de la ville de Dreux. — Gr. in-8°, Chartres, 1900.

Chaput (H.). — Le marché dans l'hôpital, a Tonnerre. — In-8°, Auxerre, 1902.

David (Dom Lucien). — Légende monastique. monastère de Saint-Wandrille et ruines de l'église abbatiale de Notre-Dame de Fontenelle. — In-4°, 27 pp., 9 grav. Paris, Poussielgue.

Gauchery (G.). — Influence de Jean de France, duc de Berry, sur le développement de l'architecture et des arts aux quatorzième et quinzième siècles. — In-8°, Caen, 1901.

Les Villes d'art célèbres. — Viennent de paraître: Peyre (R.). Nimes, Arles et Orange, 85 gravures. — * Hymans (H.). Gand et Tournai, 120 gravures. — Schmidt (Ch. Eug.). Cordoue et Grenade, 97 gravures. Chacun de ces trois volumes, broché 4 fr., relié 5 fr. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.

Labrouste (L.). — Esthétique monumentale. — Paris, Schmid, 1902.

Pradet (Edm.). — Renaissance française au prieuré de Bouche-d'Aigre (Eure-et-Loir). — In-4°, III, 119 pp., 8 pl. Paris.

Peyre (Roger). — Répertoire chronologique de l'Histoire universelle des Beaux-Arts. — Rel. in-4°. Prix : 8 fr. 50

Quarré-Reybourbon. — André Corneille Lens, peintre anversois et ses tableaux conservés a Lille. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, rue Garancière, 8.

Rochegude (Marquis de). — Guide pratique a travers le vieux Paris. — Maisons historiques ou curieuses pouvant être visitées en trente-trois itinéraires. — In-8°, 389 pp. Paris, 1903.

* Sitte (C.) et Martin (C.). — L'art de batir les villes. — In-8°, 200 pp., nombreuses gravures. Paris, Renouard, 1902. — Société belge de Librairie, rue Treurenberg, Bruxelles.

Trawinski (F.). — La vie antique, Manuel d'archéologie grecque et romaine, traduit sur la 4e édition de E. Guhl et W. Koner. Première partie. La Grèce, 2e édition. — In-8°, 472 pages, 478 grav. — Paris, Lucien Laveur. Prix : 10 fr.

Venturi (A.). — La Madone. Représentations de la Vierge dans l'Art Italien. — In-4°, planches hors texte et gravures. Prix : 40 fr.

Waltz (André). — Bibliographie de la ville de Calmar. — 152 pp. Calmar, imprimerie J.-B. Juny et Cie, 1902.

Allemagne.

Guiffrey (J.). — La Vie de la Vierge, monographie sur les tapisseries de la cathédrale de Strasbourg.— 26 pp., 14 pl. Strasbourg, J. Noiriel. Prix: 20 fr.

Mummenhoff. — Die Handwerken in der deutschen Vergangenheit. — Gr. in-8°, Leipzig. C. Diederichs, Prix : 4 Marks.

Schmidt (Hans.). — Die Architectur-Photographie. — La photographie en Architecture. — Berlin. G. Schmidt, 1902.

Espagne.

* Gudiol y Cunill (Joseph). — Nocions de arqueologia sagrada catalana. — In-8°, 647 pp., 176 fig. Vich, 1902.

Italie.

Mas-Latrie (M. L.). — Une étude sur le Bréviaire Grimani. — In-8°, 112 héliogr. Venise, Ongania. Prix : 20 fr.

Belgique.

Biographie nationale, publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. — Tome XVII, 1er fascicule (Pez-Piers). Bruxelles, Bruylant.

Courtrai a travers les ages. — Catalogue définitif de l'Exposition.

* Helbig (J.). — Les peintures au pays de Liége et sur les bords de la Meuse. — In-4°, de 500 pp., nombreuses planches. Liége, Poncelet, 1902. Prix : 12 fr.

Schmeitz (L'abbé). — La basilique de Saint-Jérôme a Maestricht.— In-8°, de 125 pp. Tongres, 1902.

Ulrix (E.) et Van den Hautte (Ch.). — Bibliographie de l'histoire de Tongres. — In-8°, de 68 pp., Tongres, Collée, 1902.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Chronique. SOMMAIRE : L'ART RELIGIEUX EN PAYS PROTESTANTS. — EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS. — PIERRES TOMBALES. — COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS DE BELGIQUE. — TROUVAILLES : abbaye d'Asnières ; fouilles de Carthage ; sanctuaire bâti à Metz. — FRESQUES : à Beaune ; à Saint-Germain-l'Auxerrois. — VARIA.

L'art religieux en Pays Protestants.

NOUS empruntons à l'*Art sacré* des extraits d'un récent rapport du *Comité de construction et de décoration des églises* de la *Ligue architecturale* de New-York.

L'auteur de ce rapport instructif, M. G.-L. Heinz, est le savant architecte de la cathédrale protestante de Saint-Jean-le-Prophète, la plus importante construction religieuse qui ait été élevée, jusqu'à présent, aux États-Unis.

La *Ligue architecturale*, bien que composée, en majeure partie d'artistes protestants, a demandé au clergé catholique le concours de ses lumières, et celui-ci n'a pas hésité à répondre à son appel. De part et d'autre, on n'a vu que le but élevé à atteindre.

« Nous avons écrit, dit le rapporteur, à tous les évêques des État-Unis, du Canada, de la Grande Bretagne et des principaux États du continent européen, leur posant les questions qui nous ont semblé les plus propres à nous éclairer sur la situation de l'Art religieux dans ces différents pays.

« Si le nombre des réponses reçues et leur importance peuvent être regardés comme une indication de l'état actuel des choses, nous devons constater que c'est en Angleterre que l'Art religieux est le plus prospère et le plus honoré.

« On y a fondé la *Ligue des Arts ecclésiastiques*.

« Cette Association veut établir des rapports constants entre les artistes, les artisans et tous ceux qui sont chargés de construire et d'orner les églises. Ceci, afin de rendre à l'Art religieux son caractère personnel, et de remédier ainsi aux tristes résultats de l'industrialisme, qui a tant abaissé la valeur artistique des objets destinés au culte et à la décoration des temples.

« En ce qui concerne l'Europe continentale, il semble qu'il y règne une sorte de découragement relativement à l'avenir de l'Art religieux. La construction et la décoration des temples ne paraît plus, comme jadis, passionner les masses. La nation qui pendant de longs siècles construisit et orna les plus belles cathédrales du monde, peut à peine actuellement entretenir en bon état les monuments existants.

« Le fâcheux côté de cette situation est exposé dans une lettre que nous avons reçue récemment de M. G. de Jaer, le promoteur de la Société de l'*Art Sacré* à Paris :

« Dans notre pays, écrit-il, une partie du haut clergé n'attache plus qu'un intérêt bien relatif à la question des beaux-arts. Il ne paraît pas se souvenir du grand rôle que l'Art a joué dans l'Église aux plus belles époques de son histoire. Aussi le niveau de l'Art chrétien est-il tombé actuellement bien bas en France. On paraît ne plus se préoccuper que d'une chose : se procurer au plus bas prix possible les objets nécessaires à l'exercice du culte. »

« Ce côté un peu sombre de la peinture de la situation se trouve heureusement compensé par les travaux qui se font pour remédier à cet état de choses, et notamment par les efforts d'un caractère aussi élevé que ceux de Son Eminence le cardinal Richard, qui a pris sous sa protection la Société de l'*Art Sacré*. Le président de cette institution est Luc-Olivier Merson, le peintre chrétien si renommé. Parmi les autres membres distingués du Comité directeur, nous voyons figurer MM. Paul Dubois, Albert Maignan, le prince d'Arenberg, Carolus Duran, le comte Guy de La Rochefoucauld, Roty, Brunetière, etc.

« Il est évident qu'on est arrivé en France à désirer très vivement un retour vers les belles traditions de l'Art ecclésiastique, et que le recul de celui-ci va jusqu'à provoquer l'indignation. « Que d'actes de vandalisme n'avons-nous pas à « combattre ; quelles profanations nos églises « n'ont-elles pas subies ! », s'écrie l'archevêque de Besançon, dans une de ses lettres pastorales.

« Quelque peu satisfaisant que soit un état de choses qui donne lieu à un pareil langage, il semble que ce soit de bon augure pour l'avenir, que cette réaction se manifeste en termes si énergiques.

« Ce réveil du sentiment du beau qui se produit en France en faveur de l'Art religieux existe, d'ailleurs, plus ou moins dans le restant de l'Europe. De nombreuses Sociétés ont été formées un peu partout dans le cours des deux dernières années.

« Variant dans les moyens qu'elles emploient, elles poursuivent un but commun. La Société allemande, fondée sous les auspices de l'archevêque de Munich, l'expose ainsi dans ses statuts :

« Le but de la *Société allemande de progrès de l'Art chrétien* est d'unir tous les artistes et amateurs d'art qui cherchent l'expression du sentiment religieux dans des créations originales et individuelles et qui désirent répandre le goût de l'Art chrétien ainsi compris. »

« Un aspect de ce mouvement pour l'amélioration et l'encouragement du travail de l'artiste opposé à la production purement industrielle est que, en différents endroits, l'art s'est retranché contre l'envahissement du mercantilisme derrière les remparts de la tradition monacale. C'est ainsi que s'explique la formation de grands groupes d'artistes, tels que celui des Bénédictins de Beuron, qui nous ont exprimé l'ardent intérêt qu'ils prenaient à l'œuvre entreprise par la *Ligue architecturale*.

« En vérité, nos projets et les moyens que nous voulons employer pour les réaliser semblent mieux appréciés en Europe qu'à New-York même (1).

« Afin de nous rendre compte de l'état d'esprit des hauts dignitaires ecclésiastiques de notre pays, nous avons envoyé des questionnaires à presque tous les évêques et archevêques des États-Unis et du Canada. Naturellement, beaucoup n'ont pas répondu et quelques-uns nous ont fait des réponses plutôt singulières. Un digne évêque, dont le siège n'est pas bien éloigné de New-York, nous a gravement écrit : « Je ne con- « nais pas d'Art dans mon diocèse, mais si j'en « rencontre, je vous le ferai savoir. »

« Le pourcentage des réponses intelligentes reçues d'Angleterre a été près du double de celles reçues des prélats américains ; mais, d'après la teneur d'environ une cinquantaine des communications qui nous ont été faites par le clergé des États-Unis et du Canada, nous pouvons affirmer que notre entreprise a la sympathie sans réserve des prêtres les plus éclairés de notre pays.

« Il sera d'un intérêt capital de faire connaître ce que Son Eminence le cardinal Gibbons a bien voulu nous écrire :

« La tentative de la *Ligue architecturale* de New-York d'embellir la maison de Dieu et l'endroit où sa gloire demeure doit rencontrer mon cordial appui. J'ai la sincère conviction que vos efforts, dans ce sens, auront la récompense qu'ils méritent à un si haut degré.

« Permettez-moi de vous exprimer ma véritable sympathie pour le but que vous avez en vue et, à titre d'admirateur de la vraie architecture religieuse, d'exprimer l'espoir que vos efforts pour la relever de son abaissement dans notre noble pays seront couronnés d'un plein succès.

» Peu de gens comprennent qu'en ceci, comme dans tout ce qui est du domaine de l'Art vrai, il ne s'agit pas seulement d'un amusement pour l'œil, mais surtout d'un haut enseignement. L'Art religieux a une mission bien définie, mais cette mission a été retardée chez nous, et sa voix n'a pas encore été suffisamment entendue. »

Pour terminer mon rapport, je veux cependant vous communiquer encore une lettre, celle de Son Éminence Keane, archevêque de Dubuque.

« J'éprouve, nous écrit-il, une véritable satisfaction en apprenant ce que la *Ligue architecturale* de New-York fait et se propose de faire pour le progrès de l'Art chrétien dans notre pays. Quiconque a une vraie conception et un véritable amour de l'Art doit avoir passé des heures pénibles en réfléchissant à la situation et à la tendance de l'Art dans le monde entier en ces derniers temps.

« Si des hommes se lèvent, et cela tout particulièrement dans notre Nouveau-Monde, pour ramener l'Art à son saint idéal et à ses saintes voies, ils méritent d'être bénis et encouragés par l'humanité tout entière. Puisque l'Art le plus élevé est le symbole de la Divinité, sa principale demeure devrait être la maison de Dieu. Ceux qui apprécient ceci ne peuvent qu'être désolés des circonstances locales qui jusqu'à présent ont été la cause des relations si mesquines qui existent, dans notre pays, entre l'Église et l'Art. L'Église a dû trop souvent se contenter de tabernacles temporaires pour abriter la multitude de ses enfants, mais elle espère voir arriver bientôt l'époque où des temples plus dignes feront honneur à la Religion et où un Art plus noble enseignera aux hommes les voies étonnantes de Dieu. L'aurore de cette ère est déjà visible, et votre Ligue en est une preuve.

» Puisse-t-elle s'inspirer toujours d'un saint idéal, et puisse-t-elle répandre sa lumière au loin.

» A nous, dans ce pays d'Occident, la lumière doit venir de l'Orient.

» Nous sommes encore en pleine croissance, nous nous tournons avec confiance vers l'Est, notre aîné, tout disposés à accepter l'influence qu'il peut exercer sur nous au point de vue d'une plus haute culture intellectuelle et artistique.

» Allez en avant dans cette besogne et nous vous bénirons »

1. La *Ligue architecturale* possède déjà un capital de six millions de francs.

Exposition des Primitifs français.

APRÈS avoir visité, cet été, à Bruges, l'*Exposition des Primitifs flamands*, M. Henri Bouchot, conservateur du cabinet des estampes à la Bibliothèque Nationale, a lancé dans la presse l'idée d'organiser plus ou moins prochainement, à Paris, une exposition spéciale des « Primitifs français ». Cette idée, qui répond au désir des amateurs et qui sera une justice tardivement rendue à toute une branche de notre école française, a été partout accueillie avec un enthousiasme empressé. De si nombreuses et surtout de si flatteuses adhésions sont aujourd'hui parvenues à son auteur, qu'il est plus que probable que l'exposition ainsi projetée se réalisera au courant de cette année 1903. Pour assurer à cette manifestation tout son éclat et tout son développement, M. Bouchot a entrepris de publier dans l'excellente *Revue de*

l'Art ancien et moderne, dirigée par M. Jules Comte, toute une série d'études sur certains de nos peintres primitifs. Cette série a commencé avec la dernière livraison, parue le 10 janvier, de la *Revue de l'Art ancien et moderne*. L'étude actuelle traite : « de quelques portraits du peintre Jean Fouquet, aujourd'hui perdus ». Elle a pour objet particulier de restituer à l'un des plus grands artistes français des œuvres qu'on suppose égarées et dont on espère retrouver les originaux en publiant des reproductions.

D'autre part, dans sa plus récente causerie, « *En flânant* », M. André Hallays, dans le *Journal des Débats*, préoccupé du même ordre d'idées, signale la présence dans la salle des Primitifs flamands du musée de Bruxelles d'un petit tableau du XVe siècle, représentant la Vierge et quatre anges adorant l'Enfant Jésus, que l'on attribue au maître de Moulins.

Pourquoi cette œuvre, dont tout dénote l'origine française et qui en porte le cachet évident, ne figure-t-elle pas dans une galerie française ?

« Il faudra — observe M. Hallays — qu'un jour ou l'autre on nous dise pourquoi le Louvre a été privé de cette peinture. Depuis le jour où l'administration française commit la faute de laisser le musée de Berlin s'emparer de l'admirable portrait d'Etienne Chevalier, par Jean Fouquet, on pouvait espérer qu'instruite par l'expérience elle montrerait plus de zèle pour rendre à la France les œuvres qui forment son patrimoine artistique. Le tableau qui est aujourd'hui la propriété du musée de Bruxelles a été mis aux enchères, il y a quelques mois, dans une vente publique à Anvers ; il a été adjugé pour 35,000 francs. On dit que le Conseil des musées nationaux avait voté une somme de 40,000 francs pour l'acquisition de ce tableau. Pourquoi n'a-t-il pas été acheté par l'administration du Louvre ? On accuse très souvent le Conseil des musées d'entraver par ses timidités et par ses lenteurs l'enrichissement de nos collections. Le reproche peut être fondé. Mais, dans la circonstance, quel obstacle imprévu a donc arrêté les conservateurs du Louvre » ?

Que tous ceux qui s'intéressent réellement à cette exposition des Primitifs français en recherchent, comme MM. Hallays et Bouchot, les éléments partout où il est possible de les rencontrer, et nous pourrons avant peu constituer un magnifique ensemble de documents précieux sur les origines de notre peinture nationale (1).

A. D.

1. *Journal des Arts.*

Pierres tombales.

OUS trouvons dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, le rapport suivant, présenté au Comité de la section artistique de la Commission royale belge des échanges internationaux, par le secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien*.

« Messieurs, dans notre dernière réunion, j'ai eu l'honneur de vous proposer d'entreprendre une série de reproductions formant une suite naturelle de la collection de photographies de monuments nationaux, dont naguère vous avez bien voulu agréer l'idée et rentrant plus étroitement encore dans le programme du Musée des moulages : je veux parler d'une collection de frottis d'anciennes lames funéraires gravées en cuivre ou en pierre, dont notre pays eut autrefois la spécialité. Ces frottis occuperaient avantageusement les parties élevées des parois du futur Musée de l'Art monumental.

Depuis que je vous ai fait cette proposition, j'ai reçu le second volume des leçons professées au Louvre par feu Louis Courajod, sur l'Histoire de la sculpture. J'y ai trouvé tout fait ce que je me permettrai d'appeler l'exposé des motifs de ma proposition, en des termes si exactement conformes à ma pensée, que je vous demande la permission de vous lire une page extraite des leçons de ce maître (1).

« Les pavages de nos églises, dit Courajod, ne se composaient plus, à la fin du XVe siècle déjà, que de dalles tombales juxtaposées, et bien que, depuis lors, on ait détruit une prodigieuse quantité de ces monuments si précieux pour les études historiques et archéologiques, il en reste encore beaucoup. Plusieurs de ces *plates-tombes* sont même d'une grande beauté de style, dit Viollet-le-Duc, et montrent à quel degré de perfection l'art du dessin s'était élevé pendant le moyen âge. Les meilleures sont celles qui appartiennent aux XIIIe et XIVe siècles.

» Les plates tombes de cuivre gravé ou légèrement modelé ont toutes été fondues. Celles que nous possédons encore dans quelques églises sont de pierre, parfois avec incrustations de marbre blanc pour les nus et de marbre noir pour certaines parties des vêtements ou pour les fonds. Le trait gravé est rempli de plomb ou de mastic noir ou brun-rouge. Nous citerons, parmi les plus belles, celles de la cathédrale et de l'église Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, celles des églises de Troyes, de Beaune, de la Sainte-Chapelle du Palais à Paris, etc.

» Le travail du dessin est quelquefois tout particulier. Dans certains cas, les traits de ce dessin ne sont pas gravés en creux, mais *épargnés* comme dans une gravure sur bois. Les traits réservés étaient destinés probablement à s'enlever en noir ou en blanc (car on employait également le marbre de Belgique ou l'ardoise et la pierre blanche) à s'enlever, dis-je, en noir ou en blanc sur un fond de mastic différemment coloré ou à sertir de minces lamelles de marbre ou de métal; (exemple : dalle à Orbais, Marne).

1. Courajod, *Op. cit.*, t. II, p. 66 et suiv.

» La belle époque, le moment de la plus grande vogue des dalles gravées a été le XIVe siècle et surtout la première moitié de ce siècle. »

Courajod remarque ensuite que la bibliographie et l'étude d'ensemble restent à faire. Il exhorte ses élèves à entreprendre ce travail et à en faire le sujet de leurs thèses. Puis il indique la haute portée et le puissant intérêt que présente cette étude... « C'est peut-être, dit-il, l'examen de cette classe de monuments qui nous fera pénétrer le plus avant dans l'esthétique de l'art du moyen âge. » Il montre que le dessin est l'épreuve de la sincérité de l'art ; l'opération qui nous livre le mieux toute la pensée d'un artiste, nous dévoile son âme. Le style, le dessin, c'est l'homme ; c'est aussi l'expression d'une époque. Or, nous possédons sans nous en douter une quantité de ces dessins du XIIIe et du XIVe siècle ; seulement ces dessins, au lieu d'être tracés sur du parchemin, sont fixés et sculptés sur la pierre. Ce sont les monuments appartenant à la série de tombeaux dont nous nous occupons, si importants pour l'histoire de l'art. « Nous y voyons, reprend le maître, le moyen âge interprétant lui-même, nous soulignant ses intentions, nous racontant ses modes, nous transmettant en quelque sorte un décalque de ses peintures murales, aujourd'hui disparues. J'ai, dit-il, sous les yeux quelques-unes de ces tombes ; je vous avoue que je ne connais pas une seule époque de l'Art qui puisse surpasser la beauté, la science, la noblesse, la grandeur, la fierté, la simplicité de ces dessins par traits massés. C'est de l'art absolument consommé.

« Il faudra, bon gré mal gré, préparer à quelques-uns de ces monuments une place dans les musées de la France, et l'auteur qui en rédigerait un catalogue général pour en faire la base d'une appréciation esthétique, rendrait un grand service à l'histoire de l'Art français. Car si les tombes gravées ont affecté quelquefois le caractère d'un art industriel reproduisant à satiété des types connus, elles ne nous en donnent pas moins des renseignements très précis sur l'essence même du style de notre école et sur ses multiples transformations. »

Messieurs, vous le voyez, je ne pourrais pas aussi bien que Courajod vient de le faire pour moi, développer ma proposition. J'ajouterai que ce qu'il exprime avec éloquence pour la France est bien plus vrai pour la Belgique.

Nos anciens tombiers pratiquaient cet art avec une virtuosité sans rivale. La cause en est surtout dans l'excellence de notre marbre bleu, sans pareil en France. Aussi nos ateliers d'art industriel ont-ils fabriqué ces lames pour l'exportation en masse, de même qu'ils avaient à l'époque romane exporté les fonts baptismaux [1] dans tout le Nord de la France et jusqu'en Angleterre, ainsi que je l'ai démontré jadis [1]. Parmi la série des tombes plates de France, la plus remarquable est celle que Courajod cite en tête : celle de Châlons-sur-Marne ; ces tombes sont en pierre de Dinant et proviennent de Belgique, et ce sont les Flamands qui ont gravé les lames de cuivre que l'on trouve dans les régions avoisinant la côte orientale d'Angleterre. D'ailleurs, vous le savez, plus heureux que les Français, nous avons gardé quelques lames de cuivre ; je vous présente le frottis de l'une d'elles, celle du chevalier Wenemaer de Gand, et vous connaissez les superbes dalles conservées à Saint-Sauveur, à Bruges. »

L. Cloquet.

1. Cloquet. Fonts de baptême romans, de Tournai. (*Revue de l'Art chrétien*, 4e livraison, 1895.)

1. Cloquet, *Exportation des sculptures tournaisiennes*, mémoire présenté au Congrès d'archéologie de Tournai, 1895.

Id., *Note sur les anciens ateliers de sculpture de Tournai et l'étendue de leur débouché*. V. t. XXV, *Bulletin de la Société historique de Tournai*.

Id., *L'Art à Tournai. — Introduction aux Études de l'art à Tournai*, de A. Lagrange et L. Cloquet.

Id., *Quelques nouveaux documents sur l'Art de Tournai*. (*Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, 1890).

Commission Royale des monuments de Belgique.

La Société nationale belge pour la protection des sites et des monuments s'étant adressée à M. le Ministre de la Justice pour s'élever contre des travaux de restauration de différentes églises de notre pays, la Commission royale des monuments a remis les choses au point, notamment à propos des boiseries du XVIIIe siècle, soi-disant enlevées à l'église de Walcourt, dont précisément nous parlions dans notre dernière livraison.

Nous croyons devoir reproduire en entier cet intéressant document.

Bruxelles, le 16 janvier 1903.

Monsieur le Ministre,

Nous avons pris connaissance, au cours de notre dernière réunion, de la lettre que la Société nationale pour la protection des sites et des monuments vous a adressée, sous la date du 12 décembre écoulé, et dont elle a bien voulu nous transmettre une ampliation. Il y est question des travaux de restauration de différentes églises de notre pays.

Permettez-nous de vous faire remarquer, Monsieur le Ministre, que cette Société a été bien malheureuse dans le choix de ses citations empruntées, dit-elle, à une triste nomenclature fournie par ses correspondants.

Elle a été, tout d'abord, mal renseignée à propos des boiseries du XVIIIe siècle, soi-disant enlevées à l'église de Walcourt. Ces boiseries sont encore en place dans la sacristie. Il n'a jamais été question de les faire disparaî-

tre, autrement que dans l'imagination de journalistes ou d'écrivains français, fort ignorants des choses belges.

Cette assertion ridicule ayant été reproduite par la *Chronique* dans un article du 23 octobre 1902, écrit contre la Commission royale par un membre du Comité de la Société nationale, M. Dommartin, notre Président, en adressant une lettre privée à Jean d'Ardenne, a fait bonne justice de pareilles billevesées. M. Dommartin, du reste, dans une réponse courtoise, également privée, en date du 5 novembre 1902, a reconnu le bien fondé des réclamations de notre Président.

Au surplus, voici la réalité des faits dont la Société avait le devoir de vérifier l'histoire, avant de les signaler à votre attention : depuis des années, à chacune de nos visites des travaux de l'église de Walcourt, nous avons recommandé la conservation des boiseries. Il y a mieux : nous avons prescrit de donner à la nouvelle sacristie projetée des dimensions telles qu'on puisse y maintenir les dites boiseries.

L'enlèvement de certains revêtements en marbre et en bois, appliqués au XVIIIe siècle d'une façon barbare dans le chœur de l'église de Notre-Dame à Courtrai, a été autorisé à la suite d'une étude longue et minutieuse, au cours de laquelle les avis de nos membres sont restés unanimes.

Dernièrement encore, une nouvelle visite des lieux a confirmé la nécessité de poursuivre l'exécution des travaux de consolidation et de remettre ainsi en lumière une très belle construction du moyen âge sottement détériorée. D'autre part, les revêtements dont il s'agit sont en très mauvais état. Il faudrait, pour les conserver, y effectuer des travaux importants qui ne sauraient se justifier par la valeur absolument nulle des dits revêtements.

Veuillez le remarquer, Monsieur le Ministre : notre Collège est unanime pour recommander la conservation, dans nos monuments, des apports des siècles, lorsque ces apports ont une valeur réellement artistique, archéologique, historique et pittoresque.

D'autre part, il ne saurait engager les autorités à consacrer leur argent au maintien ou à la restitution des œuvres malheureuses.

Nous ignorons s'il a jamais été question d'enlever la décoration en marbre formant cadre au tableau de Rubens, dans l'église de St-Martin à Alost. En tout cas, nous n'avons pas été consultés sur ce projet. Nouvelle erreur matérielle de la Société pour la protection des sites.

En signalant l'église d'Opchie, près de Leuze, cette Société a voulu faire allusion à l'église d'Aubechies. Il n'y a donc pas que certains écrivains français qui ignorent la géographie belge ! Troisième erreur matérielle.

Le projet concernant la restauration de cette église, qui tombait en ruines, a fait l'objet de longues et consciencieuses études dues à un architecte de talent. Cet artiste a même poussé le scrupule jusqu'à présenter successivement plusieurs projets basés sur des découvertes résultant de recherches approfondies. Nous avons approuvé celle de ces études qui nous a paru le mieux convenir pour sauvegarder le caractère du monument, objet de tant de vicissitudes. Ce projet consciencieux, auquel nous devons ici rendre hommage une fois de plus, respecte tout ce qui a du mérite au point de vue artistique, archéologique, historique, pittoresque et utilitaire.

Il est fâcheux qu'avant de vous écrire, Monsieur le Ministre, le Secrétaire M. l'architecte Saintenoy n'ait pas songé, soit à aller sur les lieux pour contrôler les assertions erronées de correspondants incompétents, soit à faire personnellement la critique artistique et scientifique de l'œuvre d'un confrère distingué.

Il n'est pas admissible qu'une Société sérieuse avance officiellement des erreurs manifestes d'appréciation contre lesquelles notre Président avait mis en garde verbalement M. le Président Jules Carlier.

Les meubles « hors d'usage. » que l'église de Hulshout a vendus en 1900, l'ont été de l'assentiment unanime de toutes les autorités consultées à cette fin. A part le banc de communion et une tribune en bois sculpté, cédés au musée d'antiquités d'Anvers, ces meubles n'offraient pas le moindre mérite artistique. Quatrième erreur matérielle.

Pour démontrer à la Société des sites que nous tenons constamment la main à la conservation de notre patrimoine artistique, nous vous prions, Monsieur le Ministre, de vouloir bien lui faire parvenir, puisqu'elle les ignore, les comptes rendus de nos assemblées générales, de 1898 à 1901. Elle y verra que nous ne négligeons rien afin d'atteindre le but pour lequel notre Collège a été institué et auquel il consacre tous ses efforts, sans recourir, autant qu'il sera bon peut-être de le faire désormais, aux grandes voix de la presse quotidienne.

Si certains abus se commettent parfois, et c'est inévitable, à qui la faute ?

Aux Sociétés du genre de celle dont il s'agit ou autres, qui s'abandonnent à la plaintive manie nationale plutôt que de nous signaler, immédiatement et directement, les faits importants dont elles auraient connaissance avant nous et avant nos correspondants de province.

Ceux-ci veillent, avec grand soin, aux monuments de la Belgique, nous sommes heureux de le confirmer. Ils ont le tort aussi de ne point se faire connaître par la voie de la presse, puisqu'il est acquis que les travaux, contenus dans nos dossiers ouverts ou dans nos bulletins spéciaux, passent inaperçus aux yeux d'une Société telle que celle à laquelle nous répondons.

Nous vous prions, Monsieur le Ministre, de vouloir bien engager cette Compagnie à joindre ses efforts aux nôtres afin que la timbale, trop bruyante pour être juste, de l'école dite « des pittoresques » ne jette plus aussi souvent sa fausse note dans la symphonie des instruments de la critique vraiment artistique et savante complètement.

En art comme en science, c'est rester petit que d'être exclusif. Et l'on est exclusif en donnant à priori des solutions, simplistes à force d'être pittoresques, aux délicates et complexes questions relatives soit à la consolidation soit à la restauration, voire même à la restitution de certains monuments. Une œuvre est belle, simple, grande, quand elle s'inspire à la fois du grand art, de la science vraie et des profondes harmonies dont l'aspect pittoresque des choses est une expression familière.

Il importe aussi, Monsieur le Ministre, que cette Société ne croie pas, avec l'un ou l'autre adhérent naïf de l'école dite « des pittoresques », que l'architecte restaurateur trouve son gain dans les multiples études préalables à la moindre restauration. Le Secrétaire M. Saintenoy connaît trop son artistique métier pour ignorer combien est ingrate et mal payée la rude tâche de l'artiste restaurateur.

Dans l'espoir, M. le Ministre, que la Société pour la protection des sites et monuments voudra bien désormais consacrer ses travaux à répandre avec nous la bonne semence et à vulgariser les notions justes que nous enseignons pratiquement et que nous nous efforçons de faire prévaloir en matière de restauration, nous vous prions d'agréer l'assurance de notre haute considération.

Le Secrétaire,
(Signé) A. Massaux.

Le Président.
(Signé) Ch. Lagasse-de Locht.

Trouvailles.

Découverte à l'abbaye d'Asnières. — Une découverte a été faite dernièrement dans l'église de l'abbaye d'Asnières, par MM. Daniel Proust et Maurice Lambert, de Saumur, au cours de recherches entreprises avec M. de la Brière.

En creusant devant le chœur, on a rencontré des marches en pierre de taille s'étendant d'un pilier à l'autre. Au niveau de la dernière, on retrouva un ancien carrelage formant le niveau primitif du transept et de la nef ; dans ce carrelage refait probablement vers le XVIe siècle, sont plusieurs carreaux émaillés du XIIIe, présentant de jolis motifs.

Un peu plus loin, fut rencontrée une pierre tombale bien conservée représentant un abbé, avec l'inscription suivante gravée en caractères du XIIIe : *Hic Jacet Guillelmus undecimus abbas hujus monasterii cujus anima per misericordiam Dei requiescat in pace.*

A ses pieds, on trouva une autre dalle du XIIIe siècle moins bien conservée. Cette tombe paraît représenter un chevalier et est sans doute Aimeric de Montreuil, chevalier, qui, d'après Grandet, se trouvait en cet endroit. L'inscription est fort abîmée.

Quant à la statue couchée, placée dans la chapelle gauche du chœur et dont il ne restait que la partie inférieure, elle a pu être reconstituée entièrement. Tous les morceaux en ont été retrouvés épars dans des monceaux de débris. Elle forme aujourd'hui une très belle statue tombale, grandeur plus que nature, d'une facture analogue à celles de Fontevrault et comme elles du XIIe siècle. C'est sans doute la statue du fondateur de l'abbaye, Bernard de Tiron, mort en 1138. Elle était polychrome.

Une autre statue tombale du XIIIe siècle, qui gisait sur le sol, a été remise en place. On n'a encore pu trouver quels étaient les abbés représentés sur la magnifique pierre tombale double qui est un spécimen très rare du XIVe siècle. L'inscription en lettres de bronze fixées autour de la pierre a été enlevée.

Dans l'absidiole gauche, on a trouvé des fresques représentant des personnages et, dans la chapelle abbatiale, une jolie fresque du XVe siècle représentant l'Adoration des bergers.

Une autre découverte intéressante est celle de la table de pierre du grand autel de l'église, $3^{m}50 \times 1^{m}10$. Elle est du XIIe siècle, en pierre dure de Montreuil, épaisse de 0,40. La Société artistique a l'intention de la faire remettre en place [1].

1. *Journal de l'Anjou*, 26 décembre 1902.

***

Les fouilles de Carthage, subventionnées par le ministère de l'instruction publique et dirigées par M. Gauckler, ont amené la découverte, près des citernes romaines de Bordj-Djedid, d'un important monastère de l'époque chrétienne. Cet édifice, ruiné par la conquête arabe, fut ensuite exploité comme carrière de pierres; mais il a conservé une grande partie de ses pavements. M. Gauckler a découvert, dans une petite chapelle attenante au cloître, deux mosaïques byzantines. Sur la plus ancienne sont gravés ces mots : « *Beatissimi Martyres* ». La seconde mosaïque donne les noms de ces martyrs. Ce sont : une sainte inconnue, dénommée Sirica, puis les saints Speratus, Saturus, Saturninus, Stephanus. Ce dernier est, sans aucun doute, saint Étienne, le protomartyr. La place d'honneur lui était réservée. Une lourde couronne d'émaux, de gemmes et de turquoises entoure son front. Cette particularité permet d'identifier les ruines de cet édifice avec celles d'un couvent de religieuses mentionné, dès le début de l'occupation vandale, par un auteur inconnu. Il définissait ce monastère par ce fait, évidemment caractéristique à Carthage, qu'il possédait les reliques de saint Étienne.

***

En procédant à des fouilles sur l'emplacement de l'amphithéâtre romain récemment mis au jour à Metz, on a découvert une église souterraine, l'une des plus anciennes de l'Occident. Il s'agit d'un souterrain transformé en temple à l'aide de colonnes d'un style indéterminé; on a trouvé un bénitier, creusé dans un bloc de pierre et une voûte cintrée dont les sculptures, encore visibles, paraissent dater du IIe siècle de l'ère chrétienne.

Malheureusement, le terrain devra être incessamment comblé et nivelé pour servir d'emplacement à la nouvelle gare..

Fresques.

N sait que de belles peintures murales ont été découvertes, en 1901, à la collégiale de N.-D. de Beaune, représentant le martyre de saint Étienne et la résurrection de Lazare, sainte Marie-Madeleine et sainte Marguerite ; elles ont été exécutées, en 1470, par Jean Rolin. C'est à tort, d'après une remarque de M. Chabeuf, qu'on a cru voir le cardinal dans une figure d'ecclésiastique agenouillé dans le voisinage.

***

Les fresques qui décoraient autrefois le portail de l'église Saint-Germain l'Auxerrois seront reconstituées. Cette décision a été prise sur l'initiative de la Commission du Vieux-Paris. Cette reconstitution aura lieu par M. Paul Baudouin, artiste peintre, d'après un procédé nouveau imitant la manière des peintres décorateurs primitifs. Les travaux coûteront une vingtaine de mille francs. L'inspecteur municipal des Beaux-Arts de la Ville de Paris et le directeur des Beaux-Arts sont en pourparlers à cet égard.

Varia.

Une nouvelle gloire malinoise. — Il existe aux archives de l'Etat à Gand, une charte superbement enluminée, émanant de Charles-Quint, et datée du 27 août 1531. L'un des collaborateurs à l'*Inventaire archéologique de Gand*, M. Paul Bergmans, intrigué de connaître le nom de l'artiste auteur ignoré de ces miniatures, s'adressa à un de ses confrères historiens à Bruxelles, M. J. Cuvelier, archiviste aux Archives générales du royaume, à l'effet de s'assurer si le riche dépôt de la capitale ne contenait pas de documents révélateurs sur ce sujet.

M. Cuvelier parvint à mettre la main sur les comptes des dépenses d'hôtel de Charles-Quint, et acquit bientôt l'assurance que le brillant miniaturiste ne pouvait être autre que maître Jacques van Battele. Poussant plus loin ses recherches, il apprit que Jacques van Battele, sur lequel on ne savait rien de positif jusqu'à ce jour, appartenait à une famille de Malines, dans laquelle le culte de la peinture fut en honneur de père en fils, depuis le commencement du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIe.

Cette découverte a une grande importance, parce qu'elle permettra de faire avec certitude la part exacte de plusieurs van Battele dans diverses œuvres attribuées en bloc jusqu'ici à la célèbre famille malinoise. Tel est le résumé succinct d'un article paru dans la dernière livraison de 1902 de la *Petite revue illustrée de l'art et de l'archéologie en Flandre.*

(Bien public.)

***

Le musée du Louvre vient de s'enrichir de deux œuvres importantes: une *Sainte Famille* de Bernard van Orley, signée et datée de 1521, acquise à la vente Otlet, à Bruxelles, et le volet droit du *Triptyque de Saint-Omer*, par Colin de Coter, donné au musée par Lucien-Claude Lafontaine, de Paris.

***

Parmi les conférences organisées par la Société des Conférences et qui sont faites dans la salle de la Société de Géographie de Paris, plusieurs causeries ont été spécialement consacrées à l'art, savoir :

Le mardi 3 février, par le marquis Crispolti : *Le secret de l'Art chrétien.*

Le mardi 10 février, par M. R. Kœchlin : *Quelques chefs-d'œuvre.*

Une série de conférences sur *Les rapports de l'Histoire et de l'Art* est donnée à l'Ecole des Hautes-Études sociales, tous les vendredis, à cinq heures et demie. Parmi celles annoncées, notons :

Ce qu'exprime l'œuvre d'Art (avec projections), par M. H. Lemonnier.

L'histoire de l'Art dans la Sicile normande (avec projections), par M. Ch. Diehl.

La conception de l'œuvre d'art au moyen âge, par M. Gaston Brière.

Un artiste de la Renaissance : Jean Peréal (avec projections), par M. P. Vitry.

La part de la technique dans l'architecture, par M. L. Feine.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

46me Année. — 4e Série.

Tome XIV (LIe de la collection).

3me livraison. — Mai 1903.

Art byzantin.

NOUS ne sommes plus au temps où l'on qualifiait volontiers de *byzantins* ou de *romano-byzantins* une quantité de monuments des XIe et XIIe siècles, qu'on ne prenait guère la peine de comparer avec les œuvres exécutées par de vrais Grecs du moyen âge. Pareille négligence n'est plus admissible, depuis les travaux de MM. Schlumberger, Bayet, de Linas, Diehl, Millet, Choisy, Kondakoff, pour ne citer que les principaux auteurs d'ouvrages français ; et si quelques retardataires se rencontrent encore (nous en pourrions nommer), leur nombre tend à devenir infiniment rare. Depuis un demi-siècle la lumière s'est faite; les préjugés ont presque universellement cessé ; et même, tel écrivain autorisé n'a-t-il pas exprimé quelque part, dans cette Revue, le désir de voir l'imagerie religieuse délaisser fadeurs et mièvreries, pour s'inspirer des œuvres, imprégnées d'idées théologiques, que nous a léguées l'âge d'or de l'art byzantin ?

Nous essaierons, dans une faible mesure, de contribuer à faire connaître cet art grave et parfois austère que nous avons étudié, grâce aux conseils et aux encouragements de juges aussi compétents que MM. Schlumberger et Millet, grâce aux précieux renseignements que M. Kondakoff nous envoya plus d'une fois, des extrémités de la Russie, en retour de services à lui rendus, à la Vaticane, par notre vénéré cardinal Pitra, un amant, lui aussi, de la Grèce chrétienne d'autrefois.

Une bibliothèque d'art byzantin a commencé de paraître, avec l'ouvrage dont nous dirons quelque chose dans notre premier article. L'auteur de cette belle étude sur l'église et les mosaïques de Daphni a, par ailleurs, entrepris à l'École des Hautes-Études, une collection byzantine qui, déjà nombreuse et magnifique, aidera singulièrement aux comparaisons, aux recherches approfondies, aux études de toutes sortes

que les spécialistes seront tentés de faire.

La bonne fortune nous a fait découvrir à nous-même, au cours de pérégrinations en Espagne, plusieurs petits monuments byzantins, non encore étudiés que nous sachions. L'occasion est peut-être favorable de jeter, à leur propos, dans le public, les quelques notes d'art qui vont suivre. Avant de les entreprendre, il nous plaît d'adresser ici à MM. Schlumberger, Millet et Kondakoff l'expression d'une gratitude très sincère et très profonde.

E. R.

I — Le monastère de Daphni (1).

Le monastère de Daphni, consacré à la Dormition de la Vierge, est situé à dix kilomètres d'Athènes, au point où le défilé de la Voie Sacrée descend droit à la mer de Salamine. Quelques-unes de ses constructions sont du XIIIe siècle. L'église, le réfectoire et la chapelle du cimetière représentent le monastère du XIe. Mais il dut y avoir là un monastère beaucoup plus ancien que ces différents édifices, — un monastère fondé peut-être à l'époque où Justinien bâtit Sainte-Sophie de Constantinople. Des ruines encore conservées, la place d'une église primitive, de vieux murs formant une véritable enceinte et de nombreux fragments de sculpture pouvant remonter jusqu'au VIe siècle et même au Ve, tels sont les témoins qui déposent en faveur de l'existence de ce premier monastère. Nous reproduisons ici deux des sculptures dont nous parlons *(fig. 1)* ; l'une est un fragment d'archivolte, orné de l'acanthe trilobée qui caractérise spécialement le Ve siècle. L'autre est un chapiteau entouré de feuilles d'acanthe et d'un rang de feuilles d'eau. Cette figure est empruntée à l'ouvrage de M. Millet (1).

On ne sait presque rien de l'histoire du monastère du XIe siècle. On le trouve mentionné, au commencement du XIIe, dans la vie du moine cappadocien, Mélétios, écrite par Théodore Prodrome, et il existe, au musée numismatique d'Athènes, un sceau en plomb d'un higoumène de Daphni, qui doit dater de l'époque de Mélétios. Quant à la fresque, mise à jour en 1888, à gauche de la porte du narthex et qui représente un empereur couronné, elle ne saurait être regardée comme un document bien précieux pour l'histoire, pas plus que la figure d'un autre personnage, à peu près semblable, découverte lors des reconstructions, puisqu'il serait téméraire de vouloir mettre des noms sous ces images, aujourd'hui effacées. Tout au plus permettent-elles de supposer que Daphni a été fondé ou restauré par un empereur.

On ne connaît même pas très bien l'histoire du monastère, à partir du XIIIe siècle. L'Ordre de Cîteaux qui avait atteint à un haut degré de puissance, et par la sainteté de ses moines, et par l'influence de sa règle sévère, pouvait gagner le respect, voire même la sympathie des populations orientales et, par là, contribuer à la réunion des églises. Aussi fut-il appelé à fonder des monastères en Syrie, à Chypre et dans les pays grecs.

Lorsque vint la prise de Constantinople par les croisés, l'événement parut, aux yeux d'Innocent III, le moyen voulu de Dieu, pour rapprocher de Rome l'Église schismatique. Le pontife employa, dans ce but, toute son influence, fit appel à la conciliation pour faire accepter son autorité au

1. D'après l'ouvrage de M. G. Millet, maître de Conférences à l'École des Hautes-Études : *Le monastère de Daphni (Histoire, architecture, mosaïques)*, in-4°, LXV-204 pp., 75 gravures et 19 planches, Paris, Leroux.

1. Il en est de même des trois autres figures de cet article.

clergé grec et prit en main ses intérêts. Il remit les moines du pays en possession d'un certain nombre de monastères dont ils avaient dû s'enfuir et qui, souvent pillés par les croisés, avaient été, ensuite, partagés entre les princes et les seigneurs. Quant aux monastères abandonnés, il en confia plusieurs aux Cisterciens. Daphni reçut une petite colonie de ces religieux, en 1211.

Quelques relations peu intéressantes des abbés du monastère avec Cîteaux et différents services, d'ordre secondaire, rendus par eux à la papauté, et c'est à peu près tout ce que nous savons sur l'histoire de Daphni dont l'influence diminua singulièrement, dès la fin du XIIIe siècle. A noter que l'église fut le sanctuaire des seigneurs bourguignons, pèlerins ou conquérants, — et qu'elle devint le lieu de sépulture des ducs d'Athènes, probablement depuis la mort de Guy Ier, en 1263. M. Millet s'étend quelque peu sur ces différents points (1). Il

Fig. 1. — Sculptures du monastère primitif, Ve ou VIe siècle (?).

n'a pu être aidé malheureusement, ni par un cartulaire, ni par des listes d'abbés.

Les Cisterciens ne restèrent pas longtemps en cette abbaye. Ils durent la quitter aussitôt après l'entrée de Mahomet II dans Athènes, et les moines grecs en reprirent alors possession. La décadence ne tarda pas à venir. De ces époques aucune histoire de Daphni ne nous est parvenue. Le monastère, abandonné par ses derniers moines, lors de la guerre de l'Indépendance, est placé, aujourd'hui, sous la garde de l'éphorie générale des Antiquités d'Athènes.

***

L'église de Daphni appartient au même type que Saint-Luc en Phocide, Saint-Nicodème d'Athènes, Sainte-Sophie de Monemvasie et les Saints-Théodore de Mistra. La coupole se dresse sur quatre arcs doubleaux et sur quatre trompes qui transmettent les poussées à huit piliers, contrebutés, à l'Ouest, par des arcs, — à l'Est, au Nord et au Sud, par des massifs. Le reste est couvert par des voûtes d'arête. Comme plan, cette église diffère de la Théotocos de Constantinople et de celles de la Neo Moni et de Merbaca près de

1. Livre I, ch. III, *Les Cisterciens à Daphni.*

Nauplie. « A proprement parler, il n'existe point de contreforts (dans ces églises) ; les diverses voûtes s'appuient de proche en proche, les unes contre les autres, et les dernières contre le mur d'enceinte [1] ».

A Daphni, au contraire, de véritables contreforts sont enfermés dans l'église. — La figure 2 de cet article nous dispense d'expliquer davantage le plan de cette église. Nous ferons simplement remarquer que,

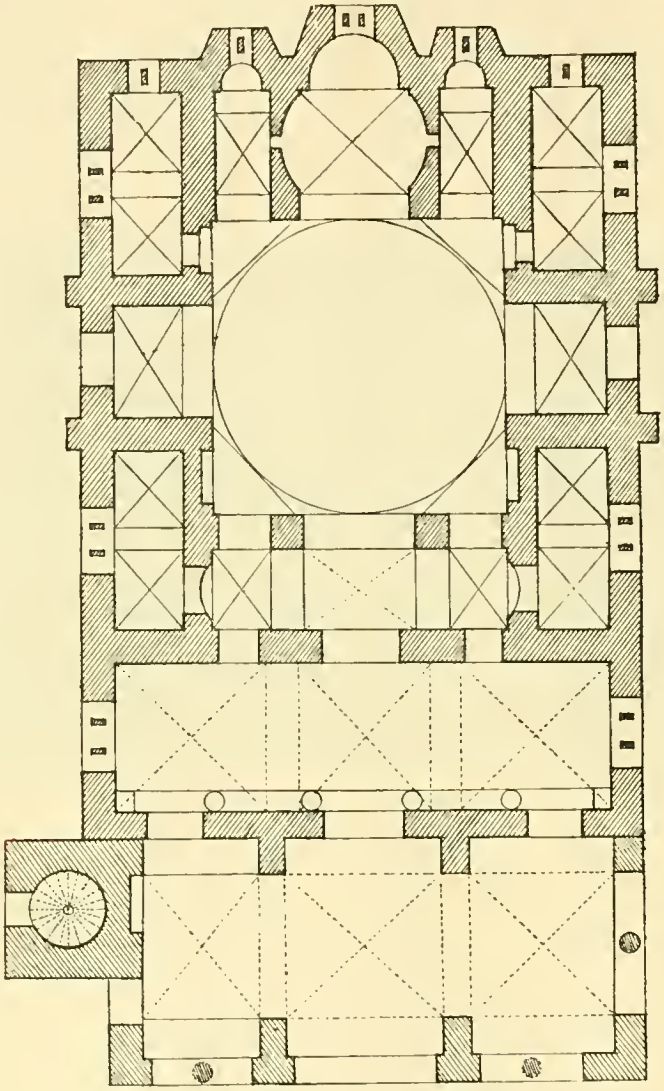


Fig. 2. — Plan terrier de l'église de Daphni.

sur la façade, s'étend un narthex d'époque byzantine, auquel est juxtaposé un autre porche qui, lui, est une création du XIIe ou du XIIIe siècle.

A l'extérieur, sauf la partie haute de la grande abside, les murs sont bâtis en assises alternées de briques et de pierres de taille *(fig. 3)*. Les fenêtres, encadrées de briques, comportent des colonnettes à chapiteaux très simples et très curieux.

A l'intérieur, des corniches ou des bandeaux marquaient les lignes de la construction ; on en voit encore à la base de la cou-

1. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, p. 132.

pole et à la naissance des trompes d'angle. Des appliques de marbre et des mosaïques formaient un splendide revêtement sur une grande portion de l'édifice. Des appliques il ne reste qu'une petite portion dans la grande abside ; mais un bon nombre des mosaïques ont été conservées ; ce sont elles qui forment le suprême intérêt de Daphni.

Comme dans presque toutes les églises byzantines, depuis le XIe siècle, la répartition des figures et des compositions n'y est pas fantaisiste ; elle n'a même pas cette liberté relative que l'on constate dans quelques anciennes églises de Rome, de Ravenne, de Parenzo ; tout semble imposé par une tradition qui a persévéré dans la suite des temps, — une tradition formée

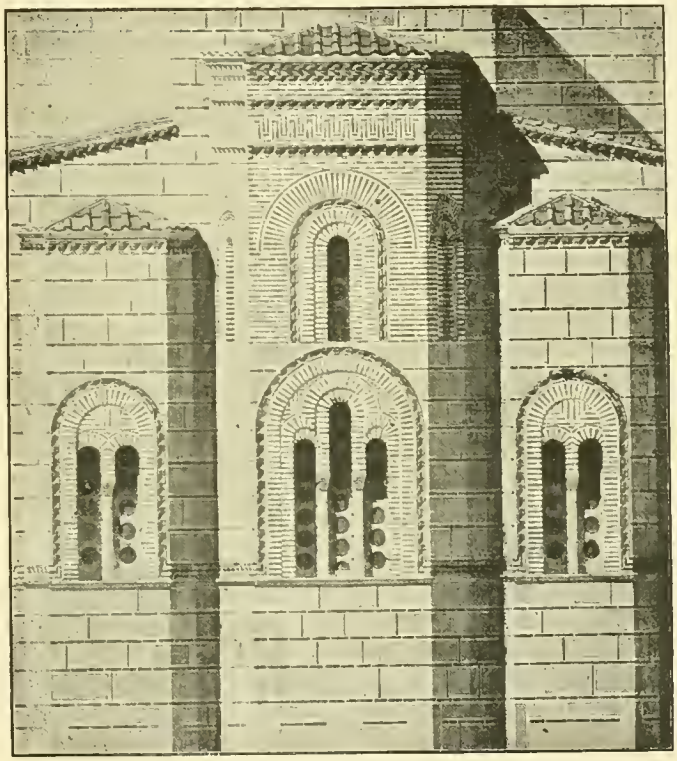


Fig. 3. — Les absides de l'église de Daphni.

sous l'influence des idées théologiques, de la liturgie et du symbolisme. Ce dernier mot, nous le savons, fera sourire plus d'un travailleur, avant tout positif ; il n'en est pas moins vrai que le symbolisme fut parfaitement admis par les écrivains ecclésiastiques qui en composèrent une partie de leurs enseignements ; il est tout aussi vrai qu'il inspira, qu'il régla souvent, et parfois en détail, la décoration des temples chrétiens de l'Église grecque d'autrefois. Et quand il y eut des nécessités pratiques, des obligations imposées par la structure même des édifices, à l'artiste revenait de combiner, d'ordonner la décoration, en restant fidèle, dans la mesure du possible, aux enseignements supérieurs dont nous venons de parler.

Il nous est impossible d'entrer, ici, dans les détails. Rappelons seulement que, pour les artistes et pour les fidèles, l'église était le ciel sur la terre ; les anges et les saints

devaient y être figurés à leurs places respectives, parce que cette hiérarchie des images symbolisait l'ordonnance du palais céleste. — L'église était encore l'image du monde ; les parties hautes, voûtes, coupoles et tambours figuraient le ciel où resplendissait la gloire du Sauveur, représenté sous une forme visible ou symbolique ; le sanctuaire, image du monde intelligible, était réservé à la sainte Eucharistie. Le *bêma* était le trône de Dieu ; l'*Etimasie* « l'image du Christ dans sa gloire, après la Résurrection et l'image du Juge de la seconde venue [1] ». — Enfin, l'église symbolisait les mystères, et c'est pour cela qu'on y représentait les principaux d'entre eux.

***

Voici maintenant comment sont répartis les personnages isolés et les compositions dans l'église de Daphni. C'est, d'abord, dans la calotte de la coupole, le buste colossal du Pantocrator, aux traits irréguliers, à l'expression sévère, triste même et, somme toute, peu attrayante. Dans le tambour, entre les fenêtres, seize prophètes, la plupart levant la main d'une façon solennelle et montrant les premiers mots de textes sacrés sur les parchemins qu'ils déroulent [2].

A la voûte de la grande abside se voyait autrefois l'Etimasie ; il ne reste plus que l'escabeau, orné de gemmes, un pan d'étoffe et deux pieds du siège. Dans la conque de l'abside, trône la Vierge-Mère, entre les chefs de la milice angélique, Michel et Gabriel, qui se tiennent debout dans les niches latérales.

L'une des petites absides (la prothèse) est occupée tout au fond par le Prodrome, puis par les prêtres de l'ancienne alliance : Aaron et Zacharie (fig. 4), par Silvestre et Anthyme, Étienne et Rufin. Dans l'autre abside (le diaconicon), un des plus grands saints de l'empire byzantin, Nicolas, occupe la place correspondant à celle du Précurseur ; puis sur les côtés : Grégoire le Thaumaturge et Grégoire d'Agrigente, Éleuthère et Abercius, Laurent et Euplos.

Différents martyrs, que commémorent ensemble les ménologes, se voient ailleurs, inscrits dans des médaillons circulaires ; ce sont, au sommet des fenêtres trilobées des bras de croix, au Nord : Probos, Tarachos et Andronic, — au Sud : Samonas et Gourias (le buste d'Abidos a disparu).

Dans les bas-côtés occidentaux : Acyndinos, Pégase, Aphtonios, Expidiphoros, Anempodistos, Eustratios, Auxentios, Eugène, Mardarios et Oreste.

Dans les bas-côtés, la croix recroisettée d'une seconde croix, à branches égales, décore le sommet des voûtes d'arête.

Enfin, les compositions sont réparties en deux zones superposées, tout autour de l'église. L'une de ces zones comprend : la Nativité de la Vierge, l'Annonciation, la Naissance de Notre-Seigneur, l'Adoration des Mages, la Présentation du Christ au temple (disparue), le Baptême, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare. On voit sur l'autre zone : l'Entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem, la Crucifixion, le Christ aux Limbes, l'Incrédulité de saint Thomas, la Dormition de la Vierge. Six autres compositions décorent le narthex ; au Nord : la Trahison de Judas, le Lavement des pieds ; au Sud : la Prière de Joachim et d'Anne, la Bénédiction de la Vierge par les prêtres et sa Présentation au temple.

***

1. Kondakoff, *Histoire de l'Art byzantin*, t. II, p. 20.

2. Le médaillon central est parfois entouré d'anges, ayant au-dessous d'eux des apôtres ou des prophètes. A Daphni, le rang des anges a été supprimé, pour raison de goût.

Nous n'avons pas l'intention de faire ici une étude des mosaïques de Daphni ; de cette tâche longue et difficile M. Millet s'est acquitté avec un soin extrême, et nous ne saurions mieux faire qu'en renvoyant le lecteur aux chapitres de son ouvrage, où il traite des fonds et de la perspective, des attitudes et des gestes, de la draperie, des nus, de la composition, de la facture et du coloris.

Notons du moins qu'à Daphni nous n'avons plus, autant qu'à Ravenne, cette exécution franche et sommaire qui fait, de la mosaïque, un art vraiment monumental. Les personnages et les ornements rendus là, avec plus de finesse, n'offrent pas, com-

Fig. 4. — Zacharie (mosaïque d'une des petites absides).

me ici, le même caractère de vraie grandeur ; plus souples, plus élégants, plus soignés, leur puissance est moindre, au point de vue décoratif. Du VIe siècle au XIe et XIIe (date des mosaïques de Daphni) le style, enfin, a subi une transformation considérable, grâce à la recherche de la variété dans les types, dans les poses, dans les vêtements, grâce à l'acceptation des effets pittoresques eux-mêmes. Les personnages en pied ou en buste, principalement, offrent cependant encore, à Daphni, ce qu'on peut appeler des « catégories esthétiques », qui montrent comment la tradition du style a persévéré, comment un grand nombre de visages, d'attitudes, de gestes ont été préservés du naturalisme, tout en revêtant une certaine dignité austère et, parfois, une certaine beauté, pleines de charme. Nous citerons, en particulier, les figures imber-

bes de Daniel et de Salomon, de saint Andronic et de saint Bacchus, de saint Serge et de saint Anempodistos, — figures jeunes et nobles, que nous avons trouvées singulièrement attachantes.

Nous citerons de même les archanges Michel et Gabriel, encadrés dans leurs grandes ailes, appuyés sur des sceptres fleuronnés, et dont la belle pose fait songer à la majesté des dieux et des empereurs.

Puisqu'on a facilement, en iconographie, l'occasion de parler des différentes bénédictions grecques, il peut être utile de signaler le geste que fait le Pantocrator de la grande coupole et qui consiste à appuyer le pouce sur le médius et à recourber les quatre doigts. C'est une manière de bénir qui se rencontre bien rarement dans l'art byzantin. Nous ne la connaissions pas, lorsque nous avons étudié, à propos d'une mosaïque byzantine portative (1), trois gestes de bénédiction dont nous avons constaté l'existence, en comparant une trentaine de mains bénissantes, sur différents monuments de l'art byzantin : ivoires, émaux, peintures, mosaïques (2). Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit, alors, à ce propos ; il suffit de rappeler qu'on ne doit plus considérer comme unique, la manière de bénir *à la grecque*, qui a été mentionnée par Didron (3) aussi bien que par Mgr X. Barbier de Montault (4).

Il serait, aussi, intéressant de montrer comment un certain nombre de compositions de Daphni se distinguent, par des traits originaux, des scènes correspondantes, figurées ailleurs. Mais la nature de ce travail ne comporte guère, il nous semble, de plus longs développements. Mieux vaut conseiller au lecteur d'examiner les reproductions et d'étudier le texte de l'ouvrage de M. Millet. Ils auront, avec lui, le travail le mieux documenté, le plus serré, le plus complet qui ait été publié sur ces revêtements historiés qui sont, pour l'église de Daphni, une merveilleuse parure et, pour l'iconographie, une collection des plus précieuses qu'il y ait au monde.

Cette collection a failli disparaître avec la ruine qui menaça l'édifice, après le tremblement de terre de janvier 1889. Mais un homme d'une grande intelligence, pénétré de ce que les Grecs actuels doivent aux Byzantins, M. Typaldo Kosaki, parla de Daphni à la chambre hellénique, en des termes qui impressionnèrent l'auditoire, et la restauration du monument fut décidée. — M. Troump reconstruisit avec une exactitude et un goût parfait le narthex, la voûte occidentale de l'église et la chapelle du Nord-Ouest. M. Novo, un très habile vénitien, fut chargé de consolider ou de reconstituer les mosaïques. MM. Campouroglons et Mylonas surveillèrent les travaux. Puis, et surtout, il convient de signaler la Société archéologique d'Athènes. En mettant à sa charge les frais considérables de la restauration et en permettant à M. Millet de présenter au public l'église et les mosaïques, la docte assemblée a acquis un droit à la reconnaissance de tous ceux qui s'intéressent à l'Art byzantin, et nombreux sont-ils aujourd'hui.

Dom E. Roulin.

(A suivre.)

1. *Tableau byzantin inédit (Monuments et mémoires*, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. VII, p. 93 et s.).

2. Ces gestes conviennent également à la conversation. Mais celui du Pantocrator de Daphni semble uniquement un geste de bénédiction.

3. *Guide de la Peinture*, p. 455.

4. *Traité d'Iconographie chrétienne*, t. I, p. 61.

Peinture murale de Neeroeteren.
Décoration de la voûte.

Peinture murale de Neeroeteren.

E plus en plus on rend justice à la rénovation de l'art chrétien dont feu le baron J. Bethune fut l'initiateur en Belgique, il y a bientôt un demi-siècle. Quand ce maître entreprit sa grande œuvre, il s'assura la collaboration (et elle fut vraiment filiale), d'un groupe d'artistes convaincus, dont la modestie égale le mérite. Ce furent maître Léopold Blanchaert, encore vaillant, en sa verte vieillesse, sculpteur en pierre, avec son frère Léonard, sculpteur en bois ; le gendre de ce dernier, M. R. Rooms, excelle en l'une et l'autre branche ; ce furent l'habile orfèvre Bourdon, de Gand, auquel son fils a succédé, et son émule liégeois, feu Wilmotte et son fils; ce fut, pour la peinture décorative, feu Bressers, l'harmonieux peintre d'église, l'habile polychromeur de statues et de retables d'autel. Le fils de ce dernier, M. Léon Bressers, continue avec honneur la tradition paternelle, et la Commission royale des monuments, dont les jugements ont été souvent sévères pour la jeune école, a consacré son savoir-faire par d'explicites approbations. Avec son père, il a exécuté, entre autres, la décoration de l'église de Ste-Dymphne à Gheel, dont la *Revue de l'Art chrétien* a reproduit d'importants fragments [1]. Il a naguère achevé de restaurer les remarquables peintures d'une intéressante église du Limbourg, et il a bien voulu nous communiquer les notes suivantes relatives à ce travail.

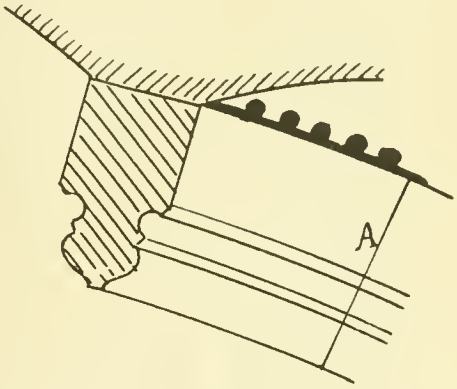
L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 69, pl. II.

I. — Nervures.

LA décoration des nervures et des arcs est admirablement conçue pour mettre en relief la membrure de l'édifice.

Les moyens pour obtenir cet effet sont d'une très grande simplicité. Le décorateur s'est contenté de donner à toute cette partie de l'ossature une teinte jaune, couleur des pierres de la contrée et de marquer par des traits rouges (A), tracés de 40 en 40 centimètres, les joints qui sont censés séparer les différents blocs de pierre. Longeant ces nervures, court une bordure fort simple. C'est un large trait rouge accompagné d'une ligne de besants, rouges aussi. L'ensemble forme une dentelle qui atténue la raideur des longues lignes de pierres, et relie admirablement les arêtes aux remplissages des voûtes.



Seules les clefs de voûte sont richement décorées et attirent l'attention du spectateur par les couleurs brillantes qui les rehaussent. L'ensemble de cette décoration est d'un bel effet et contribue beaucoup à relever les lignes architectoniques. Toutes ces lignes jaunes se fondant dans leurs points de jonction en un harmonieux accord de tons brillants et venant se reposer sur les

massifs et solides piliers en pierre de taille, donnent une impression de fermeté, d'élégance et de légèreté.

II. — Décoration de la voûte.

DANS les trois nefs et dans une partie du transept toutes les peintures datent de la même époque. Il n'en est pas de même du chœur. Dans le chœur, décoré primitivement comme le reste de l'église, on a voulu, à une époque plus récente, renchérir sur la décoration première et, à cet effet, tout en conservant les rinceaux de la peinture originale, on y a superposé des couronnes d'églantier entourant de grandes roses doubles. Ce nouveau sujet de décoration, quoique bien traité dans son genre, très harmonieux de couleurs, ne laisse pas que d'alourdir beaucoup la peinture et tranche assez désagréablement sur les fines enluminures de la décoration primitive. Les photogravures ci-jointes donnent une idée de la richesse et de la variété des rinceaux et de la flore qui décorent la voûte. Dans toute l'église il n'y a pas deux voussoirs dont le décor soit le même, ce qui semble prouver que l'artiste dessinait sur place ses ornements sur la voûte et se livrait librement à l'inspiration du moment.

Cette décoration, plutôt chargée et passablement alourdie par les enchevêtrements et les contorsions des tiges et des feuilles, semble avoir été inspirée en grande partie des manuscrits de l'époque. Ce fouillis de branches enroulées, de feuilles lancinées, crépues ou dentelées, entremêlées de feuilles plus fines rappelant le trèfle, de fleurs aux formes capricieuses, émaillé de fleurettes plus simples ou de gros points colorés remplissant tous les vides, ne reposent pas l'œil comme le ferait un dessin plus sobre et plus régulier.

A part quelques fleurs dans lesquelles on reconnaît les espèces botaniques dont le peintre s'est inspiré, il serait impossible, je crois, de donner un nom à la plupart des plantes représentées. Celles qu'on reconnaît le mieux me semblent être, outre la *Rose* du chœur, le *Chardon*, avec son feuillage si caractéristique, à l'intersection du transept et de la nef principale, la *Pâquerette* fort agrandie, la *Diclytra* à la fleur en forme de cœur, et peut-être la *Clématite* et la *Benoite*. Les courbes des rinceaux et des feuilles sont d'une grande élégance et n'ont jamais rien de heurté. — Les teintes sont riches et très harmonieuses. La verdure est bleuâtre ; un filet d'un noir verdâtre la borde du côté opposé à la lumière. Nulle part on n'a simulé le relief ; tout est parfaitement plat, et rien ne semble sortir de la surface de la voûte. Tout l'effet décoratif est obtenu par des teintes unies bordées ou relevées de traits blancs et de traits sombres.

III. — Le Jugement dernier.

LA scène du jugement dernier, si souvent représentée au moyen âge, est ici réduite à sa plus simple expression, mais l'effet qu'elle produit est saisissant.

Trois personnages principaux : Le divin Rédempteur est assis sur l'arc-en-ciel, les pieds reposant sur les nuages ; la main droite bénit les élus, la main gauche s'abaisse en signe de malédiction sur les damnés ; d'un côté de la tête, on remarque la branche de lis, ici fort stylisée, de l'autre, le glaive qui, contrairement à la coutume, ne sort pas de la bouche du Sauveur, mais a la pointe dirigée vers lui ; derrière le Juge, l'appel, claironné par quatre anges armés de trompes : « *Staet op gy dodē cōt tē ordele* » : « Staat op gij dooden, komt ten oordeele [1]. » De part et d'autre du Sauveur, la Vierge et S. Jean-Baptiste à genoux, dans l'attitude de la supplication. Dans les angles, les morts sortent des tombeaux.

Pour ma part, je ne connais pas dans

1. Levez-vous, morts, et apparaissez au Jugement !

nos églises de Belgique une représentation du jugement dernier qui, avec autant de simplicité et de fidélité aux données de l'Écriture Sainte, constitue un ensemble

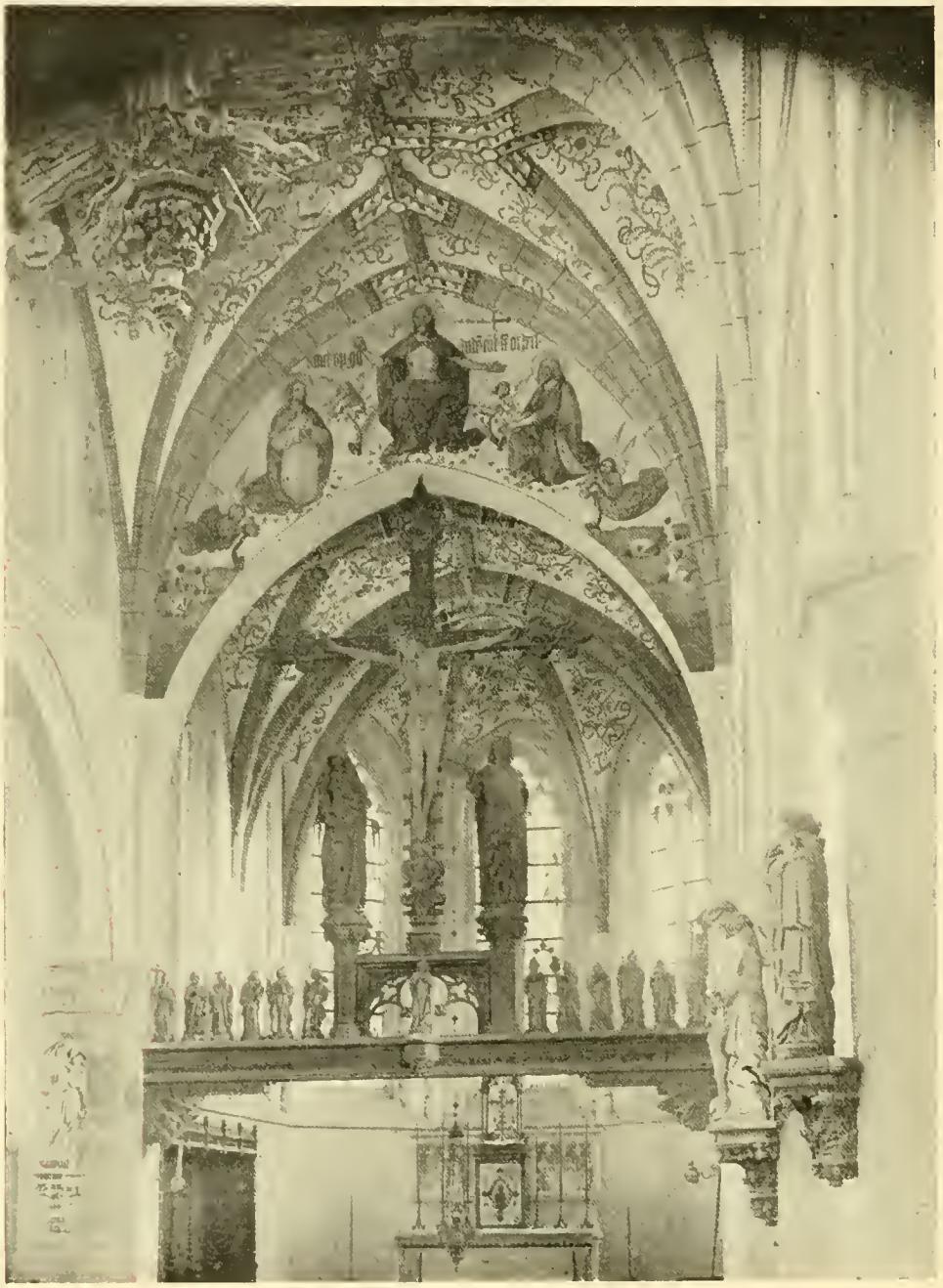
Décoration de voûte. — Le Jugement dernier.

aussi saisissant, aussi capable de frapper l'imagination des fidèles.

Cette décoration de l'arc triomphal réalise d'ailleurs parfaitement toutes les qualités qu'exige la peinture murale.

Les couleurs sont très sobres. Le rouge domine et produit ainsi un puissant effet d'unité. Les manteaux des trois principaux personnages sont rouges ; la robe de la Ste Vierge est bleue, la tunique de S. Jean,

en poil de chameau a sa couleur naturelle. Toute la scène se détache sur un fond gris-jaune coupé de lignes simulant un grand appareil. Les figures mesurent 1m,60. La gra-



Décoration de l'Arc triomphal.

vure d'après une photographie ne rend pas exactement les proportions des figures ; le point de vue fort élevé, afin d'embrasser une grande étendue de la voûte, ayant produit sur les personnages un effet de raccourci.

Gand, 20 janvier 1903. Léon Bressers.

J.-C. Broussole. La critique mystique et Fra Angelico[1].

MONSIEUR l'abbé Broussole est un écrivain connu de nos lecteurs. Deux collaborateurs de la *Revue* et moi-même, chacun écrivant à son point de vue, nous avons étudié son livre sur la *Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne.* Cet ouvrage a été l'objet depuis d'une distinction particulière ; il a été couronné par l'Académie française ; nous en félicitons volontiers l'auteur.

Aujourd'hui nous voudrions examiner brièvement un nouveau livre de M. l'abbé : *La critique mystique et Fra Angelico.* Peut-être, en lisant ce titre, le lecteur sera éclairé de lumières qui m'ont fait défaut au premier abord : à vrai dire, il m'a paru qu'il y avait contradiction avec le substantif et son attribut. J'avais pensé que là où il y avait mysticisme, la critique n'existait pas, et que la critique était l'ennemie naturelle du mysticisme. J'étais donc un peu perplexe et vraiment désireux de savoir comment l'auteur conciliait cette antinomie.

J'ai lu les cent soixante-neuf pages dont se compose son livre, et après les avoir lues, je me suis convaincu que l'auteur pensait à ce sujet à peu près comme moi. S'il fallait définir sa thèse en peu de mots, il y aurait lieu de la formuler, ce me semble, de la façon suivante.

Un certain nombre d'auteurs n'ont vu dans l'œuvre de Frère Jean de Fiesole que des sentiments de piété, les élans de mysticisme qu'il exprime, et, fascinés par l'expression religieuse, par l'accent de ferveur sincère qui ont inspiré le moine peintre, ces écrivains n'ont guère compris les qualités techniques, la science et l'art de son grand talent ; ils ne se sont pas aperçus des fautes qu'il a pu commettre contre les règles de l'art.. A vrai dire, ces sortes d'admirateurs ne sont pas des critiques ; ce sont des esprits extatiques, des thuriféraires, grisés en quelque sorte par les qualités de sentiments, disons, par le mysticisme du moine de Fiesole.

Nous aurons à examiner cette proposition qui semble un peu étrange, lorsqu'on apprend qu'elle sert à caractériser les jugements et les écrits d'hommes comme le comte de Montalembert, Rio, Rumohr, le Père Beissel, et moi-même, modeste traducteur de l'ouvrage du Père Beissel. Assurément je ne dois pas être médiocrement reconnaissant de l'honneur d'être placé en si bonne société.

Quant au jugement de M. l'abbé Broussole sur l'œuvre de Fra Angelico, pour être d'un écrivain qui n'est pas un critique mystique, il est non seulement équitable, mais on peut généralement y souscrire ; il place à son rang le maître qui fait l'objet du livre. Malheureusement les éloges décernés sont sensiblement atténués par l'admiration prodiguée dans le même sens à d'autres peintres et dont, pour le moment, M. l'abbé Broussole semble avoir perdu le souvenir. Aussi, lorsque j'ai ouvert le livre, je ne l'ai pas fait sans inquiétude ; j'avais quelque crainte que notre inimitable peintre des Vierges et des Anges ne fût éclipsé par des maîtres moins « mystiques ». J'avais, en effet, souvenir d'avoir lu, dans la *Jeunesse du Pérugin*, les lignes suivantes :

« Le Pérugin a inventé la peinture d'extase et de ravissement. La fresque de

1. Paris, Oudin, 1902.

sainte Madeleine de Pazzi est, dans l'ordre de la peinture contemplative, *le chef-d'œuvre incontestable de l'art chrétien.* » Dans le même ouvrage se trouve cet autre passage:

« Raphaël devient ainsi *l'artiste chrétien par excellence*, également capable de traduire les aspirations de l'âme qui prie, de raconter les histoires qui sont le capital de la foi, et de célébrer les conquêtes et les plus glorieux triomphes. »

J'en étais donc à me demander, après l'inventeur de la peinture d'extase et de ravissement, l'auteur du chef-d'œuvre incontestable de l'art chrétien, et de son célèbre disciple, l'artiste chrétien par excellence, après cette accumulation de superlatifs, ce qu'il pouvait bien rester à l'humble peintre dominicain? Qu'allait-il devenir pesé à la balance d'une critique qui n'avait rien de mystique ?

J'avais oublié que nous avions affaire à une plume souple, gracieuse, parfois un peu déconcertante, maniée par un auteur qui ne connaît pas les embarras d'un jugement émis antérieurement. Le lecteur sera heureux d'apprendre qu'en ouvrant le volume nouveau, dès la première page, j'eus la satisfaction de lire :

« Fra Angelico, le bienheureux peintre de Fiesole, l'artiste tout céleste que la pieuse admiration des siècles honore comme un saint, est pour nous comme pour tout le monde, l'*artiste chrétien par excellence.* »

Voici donc la formule qui fait de Raphaël d'Urbin l'artiste chrétien par excellence, dans le livre de la jeunesse du Pérugin, appliquée à Jean de Fiesole, sans y modifier une syllabe, dans *La critique mystique !* Or, lorsqu'on a étudié l'œuvre de Raphaël et celui de Fra Angelico, on doit bien reconnaître que ces deux peintres n'ont rien de commun entre eux, si ce n'est la supériorité du génie, et nous voici en présence de trois maîtres exaltés et placés chacun à une hauteur qui exclut nécessairement les deux autres.

L'auteur revient à différentes reprises sur la place suréminente qu'il accorde à Fra Angelico : quelques pages plus loin, nous lisons encore : « Fra Angelico est le plus excellent des peintres chrétiens. »

Tout le livre est écrit avec la même versatilité, et il devient difficile de prendre au sérieux un esprit ondoyant et divers, qui, n'ayant guère de principes arrêtés, se contredit parfois d'une page à l'autre.

La thèse même du livre est mal établie. Il est inexact de dire que les différents auteurs qui ont étudié le maître que M. l'abbé Broussole croit présenter sous un nouveau jour, aient, pour ainsi dire, été fascinés par le mysticisme qui se dégage de ses madones, de ses anges, de ses saints, de ses crucifixions et de ses jugements derniers. Rio, le comte de Montalembert, d'autres ont écrit sur Jean de Fiesole, chacun à son point de vue, avec admiration sans doute, — comme le fait d'ailleurs l'abbé Broussole lui-même, — mais sans renoncer aux droits d'une certaine critique. Il en est ainsi surtout du livre du R. P. Beissel, qui restera, je crois, longtemps encore, la meilleure et la plus consciencieuse étude qui ait été écrite sur le Maître (1).

M. l'abbé Broussole traite assez légèrement le mouvement des esprits qui a ramené, au siècle dernier, littérateurs, archéologues et artistes à l'étude et à l'admiration de cet art du moyen âge si longtemps méconnu, ou plutôt inconnu, mouvement dont, dit-il, avec beaucoup de raison cette fois, Fra Angelico a largement profité. Mais en faisant de tout ce mouvement de renaissance médiévale et chrétienne, un récit

1. V. la série d'articles de cette Revue, commencée année 1897, p. 12.

assez fantaisiste, il attribue au peintre de Fiesole une influence qui ne lui appartient pas. Les quelques pages consacrées notamment aux peintres allemands de cette époque témoignent d'une singulière méconnaissance de la vérité historique, des convictions religieuses très fermes et de la foi qui animaient ces artistes. On est surpris, pour citer un passage entre de nombreuses pages, de voir émettre des pensées comme celle-ci : « Le bienheureux Angelico a joué peut-être un grand rôle dans la conversion d'Overbeck au catholicisme ; il est permis toutefois de regretter qu'il ne l'ait converti qu'à moitié. A qui la faute ? On l'impute à Fra Angelico; mais je n'en veux rien croire,et m'en expliquerai au long dans cette étude (1). » Ces explications, pour être longues, sont fort inutiles, Fra Angelico n'étant pour rien dans la conversion d'Overbeck dont nous connaissons très bien l'histoire. Celle-ci a eu des bases plus fermes et des racines plus profondes que l'admiration de n'importe quel maître, celui-ci fût-il angélique.

Overbeck, d'un caractère très grave,d'esprit réfléchi etprofondément religieux,quoique protestant, après avoir longtemps nourri des doutes sur les fondements de la confession dans laquelle il était né, n'a pris le parti d'abjurer celle-ci qu'après avoir, en compagnie de plusieurs de ses compatriotes, été longuement instruit par un prêtre romain, le professeur Ostini. C'est à l'église St-Ignace du Collège Romain que le 13 avril 1813, il a abjuré solennellement le protestantisme pour entrer dans l'Église catholique (2). Il importe de fixer cette date.

A cette époque, Fra Angelico était pour ainsi dire inconnu, même dans le monde des artistes. Il n'a d'ailleurs exercé aucune influence sur le talent et le développement d'Overbeck ; ceci est manifeste, lorsque l'on connaît l'œuvre de ce peintre, notamment les tableaux peints à Rome et qu'il a envoyés à Lubeck, sa ville natale, où ils sont conservés à l'église Notre-Dame. Tout ce qu'écrit M. Broussole sur les peintres de Düsseldorf et les autres artistes allemands n'a pas plus de fondement.

Il n'est pas moins étrange de voir, dans ce singulier livre, contester au comte de Montalembert les connaissances et le sentiment juste dans l'appréciation d'une œuvre d'art, et de lire des lignes comme celles-ci: « Si Montalembert a tant d'admiration pour Fra Angelico, c'est *uniquement* (c'est nous qui soulignons) à cause de son caractère de sainteté. »

Puis il ajoute :

« Nous voici donc revenus aux pieux enthousiasmes du Père Giovanni de Tolosani et du Père Alessandro Alberti, les premiers biographes de notre héros. Montalembert, comme eux, célèbre en Fra Angelico le saint religieux, par-dessus toutes choses, et s'il s'oublie parfois à s'extasier devant ses œuvres, c'est encore pour y deviner le saint, pour en étudier la pensée, la pensée seulement, comme s'il était même possible de la concevoir en dehors des formes d'art qui lui donnent seules son existence visible et tangible. D'autres y voient *simplement* des œuvres d'art ; moi j'y aurai puisé, je le sens, d'ineffables consolations, et de profonds enseignements. »

Mais, dirai-je à mon tour, n'est-ce pas le comble de l'art que d'inspirer à un tel chrétien de telles paroles ? et lorsque l'âme de l'artiste, par son pinceau, parle à l'âme du spectateur de façon à évoquer semblable réponse, que m'importe votre critique, mystique ou non !

1. P. 29.

2. V. *Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen, par Margaret Howitt*, dont cette Revue a longuement rendu compte.

L'auteur rend justice, il est vrai, « au point de vue littéraire et pieux » à ces belles pages, où sa grande âme de chrétien se livre à un enthousiasme « charmant ». Mais de quel droit refuser à celui qui a écrit « ces belles pages » le sentiment de l'art et même ce sens critique qui fait discerner dans l'œuvre d'art ce qui est vraiment admirable et ce qui peut imposer des réserves? Répétons, avec M. Broussole cette fois, « pourquoi opposer les deux points de vue, celui de l'art et celui de la religion, tandis qu'il n'y en a véritablement qu'un seul ?... »

Après de Montalembert, c'est Rio qui, sans trop de façons, est classé dans la catégorie des « critiques mystiques ». Puis c'est le tour de Cartier, du P. Marchèse, du P. Beissel, dont nos lecteurs connaissent le livre, que M. l'abbé Broussole cite cependant comme un ouvrage « qui ne manque pas de réelle valeur ».

On ne sait trop quelle conclusion tirer de ce livre de *La critique mystique*. Les éloges donnés par les auteurs dont nous venons de citer les noms aux œuvres de l'immortel Angelico sont ratifiés par l'auteur, il trouve même parfois à y ajouter. C'est ainsi que j'ai vu ranger, non sans surprise, Jean de Fiesole, parmi les « peintres d'extase ».

Je n'aime pas beaucoup le mot appliqué à la peinture, où souvent l'extase est bien près de l'afféterie. C'est un mot qui convient à la critique mystique. Malheureusement je me suis rappelé que, dans sa *Jeunesse du Pérugin*, l'auteur nous apprend précisément que son héros est « l'inventeur de la peinture d'extase ». Or le Pérugin est né en 1446, comme on l'admet généralement, tandis que Fra Angelico est mort à Rome en 1455, neuf ans après la naissance de Vannuci, auquel notre auteur discerne le brevet d'invention que vous savez ; il faut que le génie inventif de Pérugin ait été bien précoce dans ce qu'en langage moderne on nommerait une spécialité, à moins qu'il n'ait inventé ce que Fra Angelico et beaucoup d'autres avaient inventé avant lui ! Mais ne nous arrêtons pas à ces détails ; nous avons vu déjà que les opinions de l'auteur de la *Jeunesse du Pérugin* n'engagent en aucune façon l'auteur de *La critique mystique*.

A tout prendre, le nouveau livre de M. l'abbé Broussole est l'agréable causerie d'un érudit sur l'œuvre d'un maître qui prend une place à part dans l'histoire de l'art. Mais il n'y a aucune conclusion à en tirer. L'auteur s'y livre, pour juger les créations de ce maître, aux mêmes élans d'admiration qu'il ne peut admettre chez les écrivains qu'il traite de « critiques mystiques », parce que lui part du point de vue de l'art, et qu'eux se seraient laissé entraîner en se plaçant au point de vue religieux ! Vraiment ce n'est pas la peine d'écrire un livre pour cela ! Remercions-le cependant pour nous y rappeler un texte de saint Thomas que les « critiques mystiques » peuvent invoquer en leur faveur:

« Une forme est d'autant plus belle qu'elle domine davantage la matière, qu'elle y est moins enfouie, qu'elle la surpasse plus excellemment par sa vertu. »

Jules Helbig.

Orfèvrerie et Émaillerie.

Mobilier liturgique d'Espagne [1].

Pyxides et ciboires.

TOUS les archéologues connaissent les vases eucharistiques que les Inventaires désignent sous le nom de pyxides et

Fig. 7. — Pyxide pédiculée (musée de Vich).

que les orfèvres-émailleurs de Limoges durent exécuter en nombre considérable, si on en juge par ceux qui existent encore aujourd'hui. M. E. Rupin en a mentionné plus de quatre-vingts dans son ouvrage [1]; nous en ajouterons trois, du XIIIe siècle, à la liste dressée par lui. Rien d'insolite dans leur forme ; ce sont de petites boîtes cylindriques, en cuivre doré, munies de charnières et de couvercles en forme de cône, sommés d'une croix. La décoration est en émail champlevé.

L'une de ces pyxides *(fig. 7)* fait partie du musée de Vich. Nous la reproduisons, parce qu'elle offre une tige et un pied, ajoutés d'ailleurs postérieurement ; car les pyxides de Limoges ont été faites sans pied, et c'est ainsi que la plupart d'entre elles nous ont été conservées. Sur celle de Vich, le champ est émaillé de bleu-ciel ; sous deux grands arceaux blancs se voient des étoiles également blanches, qui se détachent sur fond rouge. En outre, les fleurons et les enroulements sont réservés. Décoration similaire sur le couvercle. Il existe, au musée de Marseille, une custode exactement pareille à celle-ci, tant au point de vue de la polychromie que de la composition décorative. Le pied de la pyxide de Vich est décoré de simples festons, gravés au trait. La hauteur de l'objet entier est de $0^{m},21$ [2].

Citons encore les pyxides du séminaire de Lerida et de la cathédrale de Palencia. La première, tout émaillée de bleu, est simplement ornée, sur le couvercle et sur le corps de la boîte, d'une course de rinceaux réservés. La seconde est plus riche;

1. Voyez la livraison de janvier 1903, page 19.

1. *L'Œuvre de Limoges*, pp. 201-222.

2. D. José Gudiol en a donné une petite vignette dans ses *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, p. 287.

le pourtour, sur les deux pièces du petit vase, comporte des médaillons circulaires, inscrivant des chimères et des fleurons alternés. Le champ de ces médaillons est rouge, et le reste est bleu foncé.

Le musée de Vich possède également

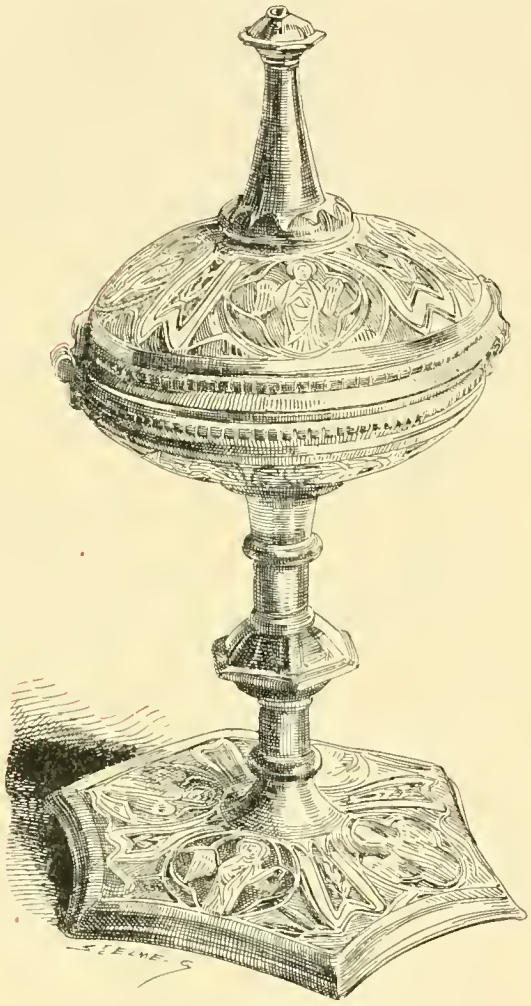


Fig. 8. — Ciboire émaillé (musée de Vich).

une custode (nous employons le terme général) dont la forme est à peu près celle de nos ciboires actuels *(fig. 8)*. Sa hauteur est de 0m,28. Le diamètre de la coupe étant de 0m,11, nous avons ici, non plus un récipient minuscule, destiné, comme les pyxides, à contenir seulement la sainte réserve, — mais un vase sacré pouvant renfermer un bon nombre d'hosties (1). Les deux valves sont réunies par des charnières, comme sont les ciboires du XIIIe et du XIVe siècle, arrivés jusqu'à nous, et provenant des ateliers limousins ; d'ailleurs, il semble bien établi par ces vases eucharistiques et par d'autres encore (ciboire de Sens, XIIIe siècle ; ciboire de l'ancienne collection Gay, XIVe siècle ; ciboire de la collection Van Drival, XVe siècle ; etc...) que la plupart de ces vases sacrés avaient ainsi des charnières. Ce n'est donc pas là une innovation du XVIIIe siècle, comme on l'a dit et écrit ; mais, en fait, l'usage est tombé en désuétude. Il n'est plus reçu que le couvercle du ciboire soit fixé à la coupe et qu'il remplace plus ou moins la patène, comme on l'aurait désiré, il n'y a pas longtemps, encore (2). L'Église connaît le respect infini avec lequel on doit traiter la sainte Eucharistie ; à elle de prescrire ou de limiter les précautions à prendre, dans l'administration de ce sacrement.

Un mot encore, à propos du ciboire de Vich : La décoration des deux valves et du pied consiste en quatre-feuilles à fonds rouges et bleus, alternés, sur lesquels se détachent des anges en cuivre qui affleurent l'émail ; le reste est vert, rouge et blanc. La tige qui surmonte le couvercle devait

1. Il est des ciboires anciens qui ont double récipient : celui qui se voit à l'extérieur ; puis une petite capsule fixée au fond de cette grande valve et qui répond à la pyxide du moyen âge. (Cf. V. Gay, *Glossaire*, art. *ciboire*. — E. Rupin, *op. cit.*, p. 243.)

2. Nous croyons intéressant de signaler ici un ouvrage qui a trait directement à la question : *Dissertation Eucharistique*, par Jacques de Saint-Dominique, de l'Ordre des Frères Prêcheurs, petit in-12, 128 pp., Rouen (s. d., mais antérieure à 1685). A mentionner également les trois études suivantes : Chanoine Decron : *De l'administration de l'Eucharistie aux fidèles. Plaidoyer pour la conservation des charnières à la coupe des ciboires*. Angers, 1867. — Un bénédictin (Dom Jansion) : *De la forme traditionnelle des ciboires*. Arras, 1867. — X. Barbier de Montault : *Le ciboire à couvercle adhérent et patène* (*Revue de l'Art chrétien*, 1888, p. 330 et s.).

être couronnée d'une croix ou d'un fleuron qui a disparu.

Nous classons ce vase sacré parmi les œuvres de Limoges et, pourtant, nous nous demandons si ce n'est pas un travail espagnol, exécuté d'après la technique de nos praticiens français. Nous reconnaissons bien, là, un de ces objets peu soignés, au point de vue de la fabrication, et offrant cette gamme de tons assez particuliers qui a fait dire à M. E. Molinier que peut-être un bon nombre de ces ciboires, conservés en Espagne, ont été créés dans le pays, sous l'influence limousine, mais exécutés par des mains espagnoles (1).

Un autre ciboire du même musée présente beaucoup d'analogie, quant à la forme, avec celui que nous venons de faire connaître ; mais il offre simplement un travail de gravure au trait. C'est ainsi que sont exécutés les médaillons, à champ orné d'imbrications, qui portent le trigramme du divin nom de Jésus et qui décorent la coupe et le couvercle ; ainsi, également, les motifs festonnés qui contournent le bord du pied. Ces deux ciboires nous semblent de la fin du XIIIe siècle, ou du commencement du XIVe.

Châsses.

NOUS avons fait connaître, dans le *Trésor de l'Abbaye de Silos*, deux châsses limousines, de valeur inégale, conservées, l'une au monastère même, l'autre au musée provincial de Burgos. — Le *Camarin* de sainte Thérèse, à l'Escurial, en possède également une qui offre les mêmes procédés techniques, et sur laquelle se voient la mort et la sépulture d'un martyr, — deux scènes qu'il est difficile de mieux déterminer, faute de caractéristiques particulières pour le personnage principal.

La fierte de la paroisse de San-Vicente de Riells, en Catalogne, nous a paru plus remarquable que les précédentes, à en juger par la chromolithographie qui se trouve dans un album de reproductions d'objets d'art, exposés à Barcelone, en 1868 (1). La face antérieure du sarcophage représente le martyre d'une sainte. N'ayant pas vu le petit monument original, nous n'osons préciser davantage. Notons qu'ici les têtes ne sont pas en relief, mais gravées, comme, d'ailleurs, sur d'autres fiertes limousines. Un des pignons de l'édicule présente la figure de saint Pierre, reconnaissable à ses clefs ; sur l'autre est un apôtre imberbe, sans attribut spécial.

Enfin, le musée de Vich vient d'acquérir un fragment d'une de nos *capses* françaises qui, autrefois, se trouvait sans doute à la cathédrale. C'est un pignon, élevé sur deux pieds carrés et comportant un apôtre debout. L'émail bleu du champ a disparu.

Crosses.

LA cathédrale de Mondoñedo, une petite ville située au Nord de la Galice, province de Lugo, possède maintenant une belle crosse émaillée, du XIIIe siècle. Il est même facile de préciser davantage ; on la découvrit, en effet, avec des *sandalia*, dans un tombeau de l'église de Ribadeo qui fut, pendant très peu d'années, une église cathédrale. Or, on sait que le seul prélat qui mourut sur ce siège épiscopal et qui fut enseveli dans la dite église, est l'évêque D. Pélage de Cebeyra, 1199-1218. Tout cela fut noté dès 1789, par le P. Florez (2) et fort bien expliqué, beaucoup plus récemment, par D. José Villa-amil y Castro (3).

1. *L'orfévrerie religieuse et civile*, p. 284.

1. *Album de la exposicion retrospectiva... de Barcelona*, 1868, pl. VIII. N°s 9, 10 et 11.
2. *España Sagrada*, t. XVIII, *Mondoñedo*, p. 141 et s.
3. *La catedral de Mondoñedo*. 1865. — *Baculo y calzado* (*Boletin de la Sociedad española de Excursione*, nov. 1895, p. 165 et s., avec planche hors texte).

Nous ajouterons simplement une note que ce dernier auteur déclare avec prudence ne pas vouloir consigner, une note concernant l'école d'art à laquelle la crosse de D. Pélage doit être attribuée. Cette école est à coup sûr celle de Limoges. La comparaison avec d'autres pièces analogues ou parfaitement similaires et, par ailleurs, bien limousines, ne peut laisser de doute sur la question.

Fig. 9 — Crosse de la cathédrale de Mondoñedo.

Le type de cette crosse est bien connu ; la douille, ornée de lézards à queues en spirales, le nœud garni de dragons entrelacés, et la volute inscrivant l'image de saint Michel qui embroche le démon, figuré par un reptile, tout cela se retrouve notamment sur des crosses des musées de Cluny et de Poitiers. Comme toujours, ou très souvent, la hampe a disparu. De très belles courses de rinceaux décorent la douille et la tige de la volute ; ce sont des enroulements feuillus, réservés, et qui se détachent sur émail bleu. Ce genre de décoration est assez rare sur les crosses limousines, dont les volutes sont ordinairement recouvertes d'imbrications ou de losanges. C'est ainsi qu'est la crosse de la collégiale d'Ager (province de Lerida) qui appartient au même type et à la même époque que celle de Mondoñedo ; seulement, la volute encadre un lion qui est en cuivre fondu et doré (1).

Encensoirs.

PARMI les nombreux encensoirs du musée de Vich, nous n'en connaissons qu'un qui soit sûrement de fabrication limousine. Le récipient est entouré d'une jolie course de rinceaux. Sur le couvercle qui offre un double rang d'*entrées de serrures*, se voient, à la partie inférieure, des anges, inscrits dans des auréoles elliptiques. L'émail a disparu en grande partie. Cet encensoir rappelle tout à fait, pour la forme, celui du musée d'Auxerre (2).

Un autre encensoir de Vich, mais celui-ci de style gothique bien accentué, présente exactement la même technique que le ciboire, reproduit ci-dessus *(fig. 8)*. La cassolette est ornée d'anges gravés qui se détachent sur émail. Le couvercle, à base en forme de coupole, est surmonté d'une petite construction à six pans, ornés de baies géminées, au sommet desquelles se trouvent des quatre-feuilles à jour. Au-dessus, une couronne à créneaux et un petit toit. Comme le ciboire auquel nous renvoyons, cet encensoir est peut-être limousin ; peut-être aussi a-t-il été fabriqué par des Espagnols, d'après les données limousines.

Gémellion.

C'EST encore au musée de Vich que nous avons trouvé le gémellion, reproduit ici même, et qu'il faut joindre aux

1. Une vignette des *Nocions de arqueologia sagrada catalana*, par D. J. GUDIOL, reproduit cette crosse d'Ager *(fig. 90)*.
2. E. Rupin, *op. cit.*, p. 536.

autres bassins émaillés dont l'usage religieux ou civil est bien connu, grâce aux inventaires, aux fabliaux, aux anciens romans, etc... Très rares sont les gémellions limousins, fabriqués pour un usage liturgique et, naturellement, décorés en conséquence. Le musée de Mainberg, en Bavière, en possède un qui porte, au milieu, la figure d'un ange ; celui du musée de Cluny est orné, sur le pourtour du marli, de saints abrités sous des arcatures.

Le bassin de Vich *(fig. 10)* n'offre rien de religieux, dans sa décoration, et, cependant, nous lui donnons place dans le mobilier liturgique d'Espagne, parce qu'un très grand nombre de ces plats émaillés, après avoir été employés, à l'origine, pour le lavement des mains, à la table des riches, ont ensuite servi à un usage religieux, notamment à recueillir les offrandes des fidèles. Le nôtre vient d'un couvent où on le possédait, sans doute, depuis fort longtemps.

Son diamètre est de 0m,289. Au centre, deux personnages et des rinceaux s'enlèvent sur fond bleu. Le trône où siège un dignitaire est émaillé de rouge et de bleu-turquoise. Sur le marli que des tourelles sectionnent en six parties, se voient autant de nefs ou galères du XIIIe siècle qui font du bassin de Vich une pièce d'un intérêt iconographique tout à fait spécial, puisque les autres gémellions connus comportent des figures d'anges ou de saints, des écussons, des scènes de chasse ou de danse, des jongleurs ou des ménestrels. Celui qui entreprendrait une nouvelle publication sur l'archéologie navale ne devrait donc pas négliger le petit ustensile de Vich.

La nef, répétée six fois, est à deux mâts d'inclinaison différente (il y a, sur le gémellion, erreur de dessin ou plutôt perspective exagérée). La coque, en cuivre réservé, ne présente aucun détail, aucun travail de gravure, comme aussi les deux personnages qui décorent le milieu du bassin. La proue est à guibre, relevée et retournée vers l'arrière. Au-dessus de la poupe, se voit le château d'arrière, émaillé de bleu-vert et surmonté d'une oriflamme flottante. Sous la poupe, deux appendices représentent peut-être un double gouvernail Chacun des mâts porte une vergue horizontale sur laquelle est fixée une voile carrée, émaillée de blanc et dont les laizes sont fortement accentuées. Aucune trace de gréement et de cordages. Le champ des six compartiments est en

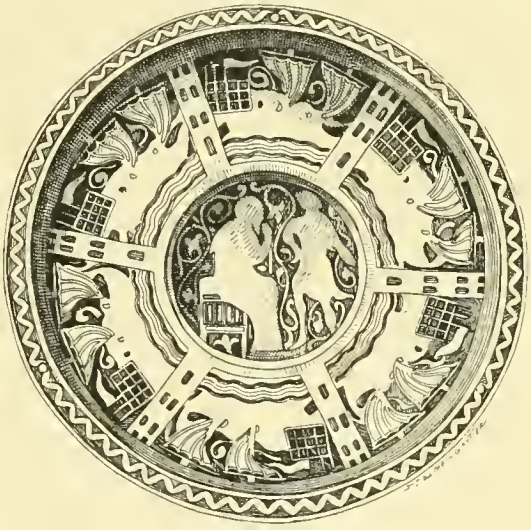


Fig 10. — Gémellion du musée de Vich.

émail bleu-ciel. — Enfin, une sorte de ruban, serpentant sur fond bleu-turquoise, forme la bordure du gémellion de Vich.

Très intéressant encore, tel qu'il est conservé, très joliment décoré, avec ses deux personnages, ses galères, ses tourelles élancées, il n'offre plus, malheureusement, qu'une partie de son revêtement polychrome, qui, simple et large comme distribution, doux et ferme comme tonalité, devait produire le plus excellent effet.

Mentionnons également parmi nos œuvres limousines, une pièce qui ne rentre

pas dans les catégories précédentes, à savoir une belle plaque de reliure, ornée de l'image du Sauveur et des quatre symboles évangélistiques. Les corps sont gravés et les têtes en relief. Les émaux sont bleus, rouges, verts et blancs. Ce petit panneau appartenait, en 1868, à un riche catalan, le marquis de Sentmanat. Il figura, cette année-là, à l'exposition de Barcelone, et fut reproduit dans l'Album cité précédemment, pl. VIII, n° 8.

Enfin, nous venons d'apprendre, par D. J. Gudiol, qu'une Vierge limousine était conservée, au XVIIe siècle, dans la chapelle de Bellulla, paroisse de San-Feliz de Canovellas, diocèse de Barcelone. Nous ignorons si l'antique madone se trouve encore dans cet oratoire. — Un ouvrage, daté de 1657 [1], la fait connaître en quelques lignes, et le passage indique suffisamment, dans sa naïveté, qu'il s'agit d'une œuvre de Limoges. Notre-Dame est assise, et l'enfant Jésus qu'elle porte sur son genou gauche tient un livre. Le groupe est en relief et en cuivre. Dans l'œil droit de la Vierge se trouve « une perle », ou plus exactement une de ces gouttes d'émail dont les limousins éclairaient si souvent les yeux de leurs personnages ; l'œil gauche a une cavité qui n'offre plus trace de la matière vitreuse.

Dom E. Roulin.

(A suivre.)

1. *Iardin de Maria plantado en el Principado de Cataluña*, Lib. 2, cap. XXV.

Mélanges.

Une Exposition au Cercle artistique de Bruxelles.

DANS les premiers jours du mois de mars dernier, s'était ouverte dans les salons du Cercle artistique de Bruxelles une exposition fort intéressante, et sur laquelle il nous eût été agréable d'appeler en temps opportun l'attention de nos lecteurs.

Cette exposition se composait seulement des travaux de deux peintres : Mademoiselle Berthe Art, et M. Léon Frédéric.

Nous n'avons rien à dire des travaux de Mlle Berthe Art : c'est une série de pastels représentant des natures mortes, des fleurs, des fruits, des légumes, une tête de tigre et des perroquets : tout cela traité avec une grande virtuosité et un brio décoratif tout masculin, mais où l'art chrétien évidemment n'a rien à voir.

Il n'en est pas de même des tableaux exposés par M. Léon Frédéric, où, sur 21 numéros, dont la majorité ne sont que de remarquables études de paysage, se trouvaient huit tableaux consacrés à saint François d'Assise. Dans ces compositions, il y en a six réunies en deux triptyques, dont voici l'indication donnée par le peintre.

Premier triptyque : *Saint François au bord de la mer.*

Saint François allant au secours de la mouette blessée. S. François apaisant la tempête, et S. François taquiné par les hirondelles.

Voici donc des sujets qui, s'ils ne sont pas empruntés directement aux *Fioretti*, se sentent singulièrement de la poésie qui les a inspirés : ils font respirer en quelque sorte le même parfum. Mais il convient de dire en un mot comment M. Léon Frédéric comprend le Saint et le milieu dans lequel il le place.

Le peintre ne nous transporte pas dans les paysages accidentés, aux perspectives étendues et ensoleillées de l'Ombrie, et son saint François n'est pas le poétique mendiant d'Assise dont un maître du temps nous a conservé le visage amaigri, aux yeux démesurément grands rêvant l'éternité, — nous sommes à cent lieues de là. Le Saint de M. Frédéric est un doux et pauvre curé flamand, à l'expression bonne et charitable, dont le corps émacié se trouve d'ailleurs à l'aise sous la cagoule franciscaine. Le théâtre sur lequel se meut ce religieux, c'est la plage de la Flandre maritime, entre Blankenberghe et Knocke, peint avec une fidélité telle que l'on croit respirer les senteurs salines, et comme les émanations des poissons et des crustacés des bords de la mer du Nord. Mais il faut voir comme tout cela tient ensemble ! et ce Saint, aux mains osseuses qu'il lève avec un mouvement de tendre compassion, voyant couchée à ses pieds la pauvre mouette blessée, se détache sur un bout de plage ensablée, et sur un ciel dont les nuages aériens et rosés se dissipent sous l'action du vent du soir ! Il y a, entre ce ciel, cette grève, le Saint et l'oiseau objet de sa charité, une harmonie, un ensemble, un jet de tout point saisissant. C'est là, au surplus, le don, le caractère tout particulier du peintre : une harmonie profonde, émouvante, entre l'action et la physionomie du saint personnage, et le site, la nature et surtout le ciel qui l'entourent. Les ciels sont le triomphe de M. Frédéric. Dans le centre du triptyque, où le Saint prie agenouillé sur le sable, voyant sous un ciel lourd et noir un groupe de bateaux de pêcheurs s'entrechoquer et prêt à se broyer sous le souffle irrésistible de la tempête, on aperçoit cependant dans une trouée des nues qui commencent à se dissiper, les rayons d'un arc en ciel à peine visible ! C'est la prière du Saint qui commence à s'accomplir dans le ciel, et comme au déluge, c'est l'arc-en-ciel qui annonce l'espoir, le calme prochain, la sérénité qui va se rétablir.

Dans le troisième panneau, où le Saint circule sur la grève sablonneuse, les lames viennent mourir paresseusement, scintillant en lignes argentines ; tout est clair, matinal, lumineux. Le vent qui vient du large soulève le scapulaire du religieux qui se débat et morigène avec bonhomie ces volées d'hirondelles au vol rapide qui

viennent le lutiner. Cela est frais, joyeux, clair, d'une poésie sereine et pourtant religieuse.

Telle est la note qui se dégage aussi de l'autre triptyque, *Saint François dans les Dunes.* Ici encore, nous sommes dans les dunes de la Flandre maritime, reproduites avec une intelligence des plans et une entente des accidents de terrain, des sinuosités et des sentiers frayés à travers la brousse, très intéressantes, mais avec des teintes et des oppositions de tonalités parfois déconcertantes. Ce sont des tableaux « amusants », comme on dit actuellement. Saint François prêchant aux lapins entouré de la gent aux longues oreilles, groupés avec leur intéressante famille autour du prédicateur ; le Saint entouré de moutons, et dans le panneau central, appelant à lui, — pour les évangéliser ? — un troupeau de vaches disséminées dans les dunes, — tout cela est d'un pinceau original, d'un humour de bon aloi et donne cependant une note bien chrétienne.

Deux panneaux isolés représentent S. François bénissant les barques de pêcheurs voguant vers la haute mer, et le même Saint annonçant le beau temps à un vieux cheval fourbu et déformé par les fatigues du travail, complètent cette intéressante exposition.

Le peintre n'a pas toujours été aussi heureusement inspiré. Il existe des tableaux de lui où il s'est égaré bien plus que ce troupeau de bêtes à cornes disséminées dans les dunes et que saint François appelle pour les remettre en bon chemin. Puisse le Saint qui, cette fois, a si bien inspiré le peintre, achever son œuvre, et le maintenir dans une voie où il trouvera le succès le plus enviable de tous : celui de rendre meilleur le spectateur de ses créations, en s'avançant lui-même dans la voie de la perfection chrétienne.

J. H.

Alexandre Colin.

LES Musées royaux des arts décoratifs à Bruxelles possèdent de très riches collections de photographies, encore notablement augmentées dans les dernières années. Elles suppléent ainsi, en les complétant, à ce que les collections d'objets d'art et d'antiquités ont nécessairement de lacunes et d'imparfait. Depuis quelque temps, le Conservateur en chef, M. Van Overloop, a trouvé un moyen ingénieux et très goûté, de mettre ces collections de reproductions en valeur au point de vue de l'enseignement du public. Il les expose par séries, donnant tantôt de nombreuses vues d'ensemble et d'études de détail d'un seul monument, auxquelles succède une autre série de reproductions d'œuvres d'un seul artiste. Il choisit de préférence les artistes du pays qui ne sont pas suffisamment connus et notamment ceux dont la vie s'est passée à l'étranger, où se trouvent naturellement aussi leurs travaux. Afin d'intéresser le public à ces expositions qui ne restent ouvertes qu'un temps déterminé, M. le Conservateur en chef publie simultanément des monographies, lorsqu'il s'agit de monuments dont les études et l'ensemble forment l'objet de l'exposition, ou des biographies, lorsque c'est l'œuvre d'un maître qui en fait les frais.

C'est ainsi qu'il y a peu de temps on pouvait voir au Musée du Cinquantenaire une série d'excellentes reproductions photographiques du tombeau de l'empereur Maximilien Ier à Innsbruck, ce monument magnifique, unique en son genre et qu'aucun visiteur n'oublie s'il a eu la bonne fortune de l'étudier avec quelque loisir. Une monographie succincte, en 28 pp. in-12, a paru en même temps que cette exposition, donnant puisé aux meilleures sources l'historique du monument, et des artistes qui ont collaboré à cette œuvre grandiose, dont le travail a duré près d'un siècle pendant lequel la conception même a subi des changements inévitables dans une œuvre aussi complexe.

Parmi les artistes qui ont pris part à cette entreprise monumentale, et même une part prépondérante, se trouve le sculpteur Alexandre Colin, de Malines. Alexandre Colin n'est assurément pas un inconnu dans son pays. Emmanuel Neefs, dans son *Histoire de la Peinture et de la Sculpture à Malines*, lui a consacré une notice consciencieuse basée en grande partie sur des recherches faites dans les Archives de la ville natale du maître. Cependant on chercherait en vain le nom du statuaire Colin dans la Biographie nationale.

C'est à faire connaître l'œuvre de cet artiste, que l'on peut à bon droit nommer un maître, que M. Van Overloop a voulu faire servir l'exposition de photographies qui a succédé au monument d'Innsbruck ; il est probable que la plupart des visiteurs seront surpris de faire par ce moyen la connaissance de l'artiste d'un talent remarquable et dont la carrière a été extrêmement féconde. Il a travaillé non seulement à Innsbruck pendant de longues années d'un labeur continuel, mais il a participé aux sculptures du célèbre château d'Heidelberg, à cette partie du palais que l'on nomme l'« Otto-Heinrichs Bau », il a fait le tombeau de l'Archiduc Ferdinand, dont il était pour ainsi dire le sculpteur en titre, un grand nombre d'autres tombeaux, d'autels, de fontaines et de sculptures décoratives ; quelques unes de celles-ci ont été recueillies dans les Musées autrichiens. Chose étrange, on ne possède pas une seule des œuvres de Colin en Belgique. Pour sa ville natale, il a modelé à la vérité un de ces géants grotesques que l'on promène à Malines dans les grandes processions, mais le « grand-papa en carton » dont Colin était l'auteur, a subi tant de réparations, de restaurations et de remaniements, qu'il ne reste rien du travail primitif, si ce n'est une main ; encore la chose est-elle douteuse.

On comprendra donc l'utilité d'une série à peu près complète de photographies d'après les travaux de Colin. Si l'artiste a travaillé de longues années en Allemagne et notamment à Innsbruck, où ses restes reposent au cimetière de cette ville, ce n'est pas une raison pour le laisser dans sa patrie dans un oubli complet.

Ici encore, ce n'est pas seulement par une exposition de photographies que M. le Conservateur en chef du Musée d'art décoratif a voulu interrompre la prescription, dont on allait couvrir la juste renommée d'un artiste flamand, mais il y joint une excellente biographie (1) pleine de faits, empruntée en partie aux auteurs allemands et aux sources les plus dignes de foi. C'est l'exposé, écrit dans un style simple et clair, de tout ce que l'on sait de la vie si laborieuse et si féconde d'Alexandre Colin, et la description de la plupart de ses travaux les plus considérables, suivie d'un répertoire complet des œuvres plastiques que l'on connaît de lui, et de celles qui lui sont attribuées sur les indices les plus admissibles. Enfin, la Bibliographie des ouvrages cités ou consultés termine cet intéressant petit livre.

J. HELBIG.

1. Alexandre Colin, *Notice par L. Van Overloop*. Bruxelles, Hayez, 1902. In-12 : 140 pp. et un portrait d'Alexandre Colin, d'après la gravure de Lucas Kilian.

Tombeau sculpté par Germain Pilon.

I. LÉON Palustre, doué d'une activité prodigieuse, malgré sa mauvaise santé qu'il eut le tort de négliger, puisqu'elle finit par l'emporter prématurément, menait de front plusieurs travaux de longue haleine, dont un seul aurait suffi à l'occuper amplement. Mais il était de ceux qui ne savent pas se reposer ; quand le sujet l'intéressait et qu'il savait qu'il n'avait pas été traité ou ne le serait pas de sitôt, il s'y livrait tout entier.

La Renaissance en France était naturellement au premier rang. Venait ensuite un *Album de l'orfévrerie française*, que nous devions publier ensemble et dont nous recueillions patiemment les matériaux dans des voyages nombreux et pénibles, mais fructueux au delà de toute espérance ; c'eût été comme la continuation, moins luxueuse toutefois, de nos *Trésors d'églises*, qui n'atteignaient qu'un public restreint.

Le succès que j'avais obtenu dans mon *Épigraphie du département de Maine et Loire*, qui reproduisait jusqu'à un millier d'inscriptions, lui avait suggéré d'en faire autant pour l'Indre et Loire. Le voilà donc, pèlerin et ouvrier de la science, excursionnant sans merci, transcrivant, estampant et photographiant ce qu'il avait souvent de la peine à dénicher et à déchiffrer. Beaucoup plus complet que je ne l'avais été, il se proposait d'ajouter à son texte des planches, fort utiles, dont je vis plusieurs spécimens bien réussis. L'œuvre marchait à souhait, sa mort l'a interrompue ; j'emploie à dessein ce mot, car j'espère qu'à Tours on reprendra son projet. Aussi, lorsque je procédais au triage des papiers de mon ami, à la demande de sa veuve, j'eus soin de faire deux parts : l'une des matériaux que je pouvais utiliser moi-même ; l'autre, pour la Société archéologique de Tou-

raine, et précisément se référant au recueil commencé.

II. Or, à une de ses excursions dans le domaine qu'il s'était assigné et qu'il explorait avec tant de sollicitude, il eut la chance de retrouver un tombeau que l'on croyait perdu. La découverte fit du bruit parmi les archéologues et les artistes. Dès que Louis Courajod, conservateur des monuments du moyen âge et de la renaissance au Louvre, en eut vent, il écrivit cette lettre à son ami :

« 25 décembre 84. Mon cher confrère. Voici les renseignements que je vous ai promis hier soir, à propos de votre intéressante communication sur le tombeau que vous avez retrouvé en Touraine.

« Le monument, qui provient des Bons-Hommes de Passy, est passé par le musée des Petits-Augustins, où il entra en 1791 ou 1792. Il est ainsi décrit dans le *Journal de Lenoir*, n° 41 : « Des Minimes de Passy. — Une épitaphe en « marbre noir, ornée de deux petits génies en « marbre blanc, sculptés par Germain Pilon ».

« A partir de 1806, il fut classé dans le musée des monuments français, sous le n° 332 et désigné de la manière suivante :

« Petit cénotaphe de mademoiselle Dalesso, en « marbre blanc, orné de deux génies, par Germain « Pilon, ouvrage du XVIe siècle ».

« Je lis, enfin, dans les papiers de Lenoir, toujours à propos du même objet : « Ce petit mo- « nument a été rendu à Madame la duchesse de « Duras ».

« Millin, qui, dans ses *Antiquités nationales*, a reproduit l'épitaphe, n'a pas donné l'image du tombeau.

« Votre photographie mériterait bien d'être gravée, car elle nous fait connaître un monument perdu aujourd'hui pour les collections publiques ».

L'identification est donc certaine. Nous sommes maintenant renseignés sur la provenance, la transmigration et la valeur artistique. L'acte civil est désormais parfaitement en règle. Il ne me reste plus qu'à répondre au vœu exprimé par Courajod, en reproduisant la photographie que je tiens de Palustre et qui a été faite à Tours par Aug. Chauvigné, ce qui me ferait croire qu'elle est depuis longtemps dans le commerce.

III. Le petit monument funèbre, heureusement retrouvé après avoir été considéré comme perdu, est bien un *cénotaphe* comme l'a qualifié Lenoir, car il ne recouvrait pas le corps, mais était appliqué, au-dessus, à la muraille.

Aussi l'épitaphe débute-t-elle ainsi: *Cy devant gist.*

Il se compose de trois parties : un *tableau*, un *cadre* et un *panneau*, que les Italiens nomment *specchio*, ou miroir.

Au centre, une tablette de marbre noir, de forme carrée, encadrée d'une double moulure, glacis et filet, contient l'*épitaphe* de la défunte, comme porte le titre ; elle est gravée en belles majuscules romaines :

EPITAPHE

CY DEVĀT GIST NOBLE DAMOISELLE
MAGDELAINE D'ALLESSO EN SON
VIVĀT FEME DE NOBLE HOME M^E
PIERRE CHAILLOV CON^ER SECRE^RE
DV ROY LAQ^LE TRESPASSA LE XXIIIIE
IO^R D'AOVST MIL VI^C IIII^XX III AYANT
ESLEV ICY SA SEPVLTVRE AVEC
FEVS NOBLES PERSONNES IEHAN
D'ALLESSO PETIT NEPVEV DE
MONSIEVR S^T FRANCOIS DE PAVLE
SIEVR DE NEZEAV ET D'ERAIGNY
ET DAMOISELLE MARIE DE LA
SAVLLAYE SES PERE ET MERE

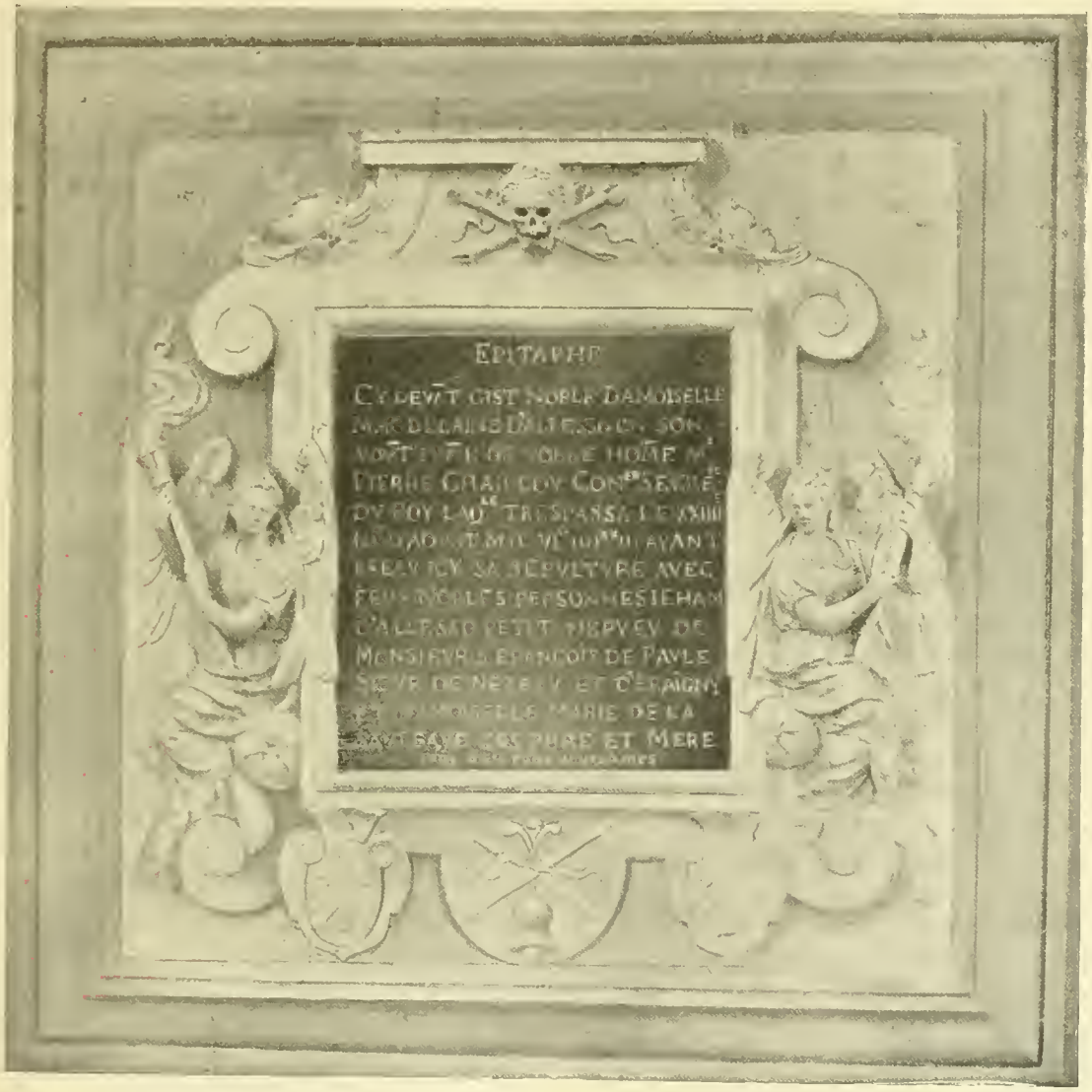
Priez Dieu Pour Leurs Ames.

L'épitaphe est collective, elle concerne tout à la fois *Noble Damoiselle Magdelaine d'Allesso, femme de noble homme messire Pierre Chaillou, conseiller secrétaire du Roy* et les *père et mère* de la demoiselle, *Nobles personnes Iehan d'Allesso, sieur de Nezeau et d'Eraigny, petit nepveu de Monsieur St-François de Paule et damoiselle Marie de la Saullaye.*

Il ne faudrait pas s'en rapporter, pour la lecture des inscriptions, à la photographie, qui n'est pas exacte sur plusieurs points, car il est évident pour moi que les lettres ont été repassées à la craie, afin qu'elles ressortent mieux, mais l'opération a été faite avec quelque négligence. Ainsi l'on n'a pas tenu compte des sigles d'abréviation

à *devant*, *vivant*, *femme*, etc. Palustre, en marge de la photographie, a rétabli les altérations.

Il y a une autre erreur plus grave, que je ne sais à qui attribuer. Serait-ce par hasard au graveur ? Palustre ne l'a pas relevée. L'épitaphe fait mourir Madeleine d'Allesso l'an 1683, ce qui est absolument impossible. En effet, cette date ne concorderait pas avec la vie de Germain Pilon et pas davantage avec la parenté du père de la demoiselle, qui est dit *petit neveu de S. François*



Monument funèbre de Madeleine d'Alesso (1583), avec anges sculptés par Germain Pilon, en Touraine.

de Paule; nous sommes ici plutôt au XVIe siècle, ainsi qu'a jugé Lenoir. Je propose donc de substituer 1583 à 1683.

Le panneau inscrit est entouré d'un cadre sculpté, qui se découpe en volutes et festons, et s'agrémente de sculptures en haut relief.

A l'amortissement, fronton brisé, deux têtes d'anges ailées, couchées sur les rampants, pour faire penser au ciel où conduit le trépas, flanquent une tête de mort grimaçante, posée sur deux tibias en sautoir et brisés, couronnée de laurier, car elle triomphe par ses ravages.

De chaque côté, deux anges, aux ailes abaissées, sont assis, dos à dos, sur des coussins cylindriques et rembourrés de laine. Chastement vêtus d'une tunique et d'un manteau, les pieds nus,

ils tiennent des deux mains la torche ardente des funérailles. Leur physionomie est aussi douce qu'expressive et leur attitude, simple et modeste, dénote le ciseau d'un artiste supérieur, comme était Germain Pilon. L'attribution traditionnelle est donc fort acceptable.

En bas, sur le lambrequin central, deux torches en croix sont renversées, en signe de deuil et aussi parce que leur lumière, dans cette position, ne peut que s'éteindre. L'appareil funèbre se complète par la cloche qui a sonné le glas ; mais ce peut être aussi la clochette du clocheteur, annonçant aux carrefours de la ville le décès et les obsèques et précédant, à la sépulture, le convoi funèbre (1).

A droite et à gauche, des armoiries sont apposées sur des cartouches à volutes et cimier. Au côté le plus noble, l'écu ovale présente celles du mari, Pierre Chaillou, qui se blasonnent : *De... au chevron de..., accompagné en chef de deux roses de... et en pointe d'une coquille de...* A gauche, à la droite du spectateur, un autre écu, aussi ovale, met en mi-parti, les coupant par moitié, les armes Chaillou et d'Allesso, qui sont : *de... au sautoir de... cantonné de quatre roses de...*

Enfin, le tableau se compose d'un large encadrement, à moulures unies, pour ne pas nuire à la partie sculptée. Il s'agit simplement de donner au monument un contour sans prétention, pour l'encastrer dans la muraille au-dessus de la dépouille mortelle.

X. Barbier de Montault.

L'Agneau.

I. L'*AGNEAU*. — 2. Symbole du Christ. — 3. Figures de l'Ancienne Loi. — 4. Prophéties. — 5. Loi nouvelle. — 6. Liturgie. — 7. Humanité du Fils de Dieu. — 8. Agneau victime, — 9. Rédempteur et vengeur, — 10. Eucharistique, — 11. Hostie. — 12. Baptême. — 13. Triomphe de l'Agneau. — 14. Martyrs. — 15. L'Agneau dominateur, — 16. Lumière de la Jérusalem céleste, — 17. Époux des âmes. — 18. Résurrection. — 19. *Agnus Dei*. — 20. Évangile. — 21. Bon Pasteur. — 22. Symbole des apôtres, — 23. du fidèle, — 24. du néophyte, — 25. du converti, — 26. de la vie active, — 27. de l'Église, — 28. des vertus de chasteté, modération, humilité, espérance, paix, innocence et douceur, — 29. d'Amos, — 30. Ouvrages à consulter, — 31. Types symboliques.

1. L'Agneau est un des rares animaux du Bestiaire qui ne soit pris qu'en bonne part.

2. Son rôle principal consiste à symboliser le Christ, à cause de son innocence, de sa douceur, de son obéissance et de son utilité. « Christus dicitur agnus propter innocentiam, propter mansuetudinem ; quia Patrem agnovit in cruce obedientia et matrem cura, sicut agnus in magno grege balantem matrem agnoscit ; quia nos refecit carne sua et quia lana sua nos vestit, id est virtutibus » *(Petr. Capuan.)*

Pour le distinguer, on le gratifie alors de l'auréole, du nimbe crucifère et du chrisme et on le place entre deux croix pour indiquer qu'il est une des trois personnes de la Ste Trinité (*lampe du IVe s., pupitre de Ste Radegonde*).

3. Le Christ a été figuré trois fois, dans l'Ancien Testament, par l'agneau : d'abord, celui d'Abel ; puis l'Agneau pascal et enfin le sang de l'Agneau, comme nous le verrons en son lieu.

4. Les prophètes lui ont donné ce nom par avance Isaie : « Emitte agnum, Domine, dominatorem terræ » (XVI, 1) ; « Quasi agnus coram tondente se obmutescet et non aperiet os suum » (LIII, 7). Jérémie : « Ego quasi agnus mansuetus qui portatur ad victimam » (XI, 19). A l'arc triomphal des églises de Rome, consacré au triomphe de l'Agneau, ces deux prophètes le montrent du doigt.

S. Ambroise, au IVe siècle, avait fait peindre, dans son église de Milan, Jérémie, sanctifié dès le sein de sa mère et voyant le Seigneur sous la forme d'un Agneau pour le sacrifice :

« Hic est Hieremias, sacratus matris in alvo,
Hostia cui Dominus sæpe monstratur ut Agnus ».

5. S. Jean-Baptiste a montré le Christ, en disant de lui : « Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi » (S. Joann., I, 29). C'est pour cela que l'iconographie lui met en main l'agneau, ce qui lui vaut, dans le *Triumphus Christi*, attribué à Juvencus, le qualificatif d'*agnifer* (Didron, *Hist. de Dieu*, pp. 328, 329)

1. X. B. de M., *Œuvr. compl.*, t. XII, p. 308.

S. Pierre, dans sa première épître (I, 18-19), l'appelle l'Agneau immaculé. « Redempti estis... pretioso sanguine quasi agni immaculati Christi et incontaminati ».

S. Jean, dans l'Apocalypse, répète ce terme symbolique jusqu'à trente et une fois.

6. La liturgie, continuant la tradition, invoque l'Agneau jusqu'à trois fois avant la communion : « Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, dona nobis pacem ». Les litanies des Saints et de la Vierge se terminent à peu près de la même manière : « Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine ; Agnus etc., exaudi nos, Domine ; Agnus, etc., miserere nobis ».

7. L'Agneau signifie l'abaissement du Fils de Dieu fait homme. A Cluny, une pierre sculptée, provenant de l'ancienne abbaye et qui est attribuable au XIIe siècle, le proclame grand dans le ciel, mais petit sur la terre :

« In celo magnus, hic parvus sculpor et Agnus ».

Suger, combinant les deux symboles, fait ouvrir le livre aux sept sceaux à la fois par le lion et l'Agneau, sur une verrière de St-Denis (XIIe siècle), qu'il explique par ce distique, où le lion signifie la divinité et l'Agneau l'humanité du Christ :

« Qui Deus est magnus librum Leo solvit et Agnus,
Agnus sive Leo fit caro juncta Deo ».

Au tombeau de Junius Bassus, conservé dans les souterrains de la basilique Vaticane et qui date du IVe siècle, à la frise, le Christ est mis en scène sous la forme d'un agneau, que baptise S. Jean, qui ressuscite Lazare et opère la multiplication des pains (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 337). Au baptême, la colombe divine plane sur sa tête, comme sur la lampe du IVe siècle (Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, 2e édit., p. 28), car il a été prophétisé: « Et requiescet super eum spiritus Domini » (Isaïe, XI, 2).

8. L'Agneau de Dieu, car c'est le nom que lui assigneront à la fois l'Église et l'archéologie, peut être envisagé comme rédempteur et triomphateur. Il nous a rachetés par l'effusion de son sang sur la croix et continue à nous appliquer le bienfait de la rédemption par les deux sacrements d'Eucharistie et de Baptême.

S. Paulin, au Ve siècle, affirme que la croix transforme l'Agneau en victime :

« Sanctam fatentur crux et agnus victimam ».

S. Augustin fait de l'Agneau le symbole de la passion : « Leo victus est sæviendo, Agnus vicit patiendo » (*Enar. in Psalm.* CXLIX). Or elle commença à la circoncision, ainsi marquée dans un calendrier allemand du IXe siècle :

« Prima dies Jani qua circumciditur Agnus ».

Un manuscrit du IXe siècle, où sont figurés les quatre animaux, substitue l'Agneau au bœuf et fait dire à S. Luc :

« Agnus qui moritur, nova gratia, Christus habetur ».

Herrade de Lansberg, dans l'*Hortus deliciarum*, a manifesté par trois symboles les trois étapes de la vie mortelle du Christ : l'Agneau représente son immolation, le lion sa résurrection et l'aigle son ascension.

« Agnus in hoc, leo fortis in hoc surrexit ; et
Astra petens, agnilos trahit ad se spiritu } ales ».

S. Paulin, décrivant les sujets symboliques qu'il avait fait représenter dans sa basilique de Nole, montre le Christ, Agneau blanc, debout au pied de la croix, qu'il a rougie de son sang et victime innocente qu'immole une mort injuste :

« Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in Agno,
Agnus ut innocua injusto datus hostia letho ».

9. L'immolation a pour conséquence directe la rédemption par la croix.

Au ciborium de St-Marc de Venise, l'Agneau, enveloppé d'une auréole, est plaqué au centre d'une croix (XIe siècle) : *Agnus crucifigitur cum iniquis* (*Ann. arch.*, t. XXVI, p. 213). Sur la Vierge ouvrante du Louvre (XIIIe siècle), il surmonte, également dans une auréole, la scène de la crucifixion (*Ibid.*, t. XX, p. 181).

S. Ambroise, dans une hymne pour le temps de Pâques, fait cuire l'Agneau sur l'arbre de la croix ; invités à la cène, où il est servi, nous buvons son sang, nous mangeons sa chair et par là nous vivons de la vie même de Dieu.

« Ad cœnam agni providi...
Cujus corpus sanctissimum

In ara crucis torridum,
Cruore ejus roseo
Gustando vivimus Deo ».

Au VIe siècle, S. Fortunat, évêque de Poitiers, disait, dans une strophe de ses hymnes, que le doux Agneau, qui est le Christ, en se faisant victime, sur la croix, par amour pour nous, nous avait arrachés à la gueule du loup infernal :

« Mitis amore pio pro nobis victima factus
Traxit ab ore lupi qua crux sacer Agnus oves ».

Une séquence du moyen âge revient sur la même pensée :

« Hic est Agnus qui pendebat
Et in cruce redimebat
Totum gregem ovium ».

La séquence de la messe de Pâques qui paraît avoir été composée au XIIIe siècle et que le Missel Romain a maintenue, s'exprime ainsi dans une de ses plus belles strophes : L'Agneau innocent, le Christ, a réconcilié avec son Père les brebis égarées et coupables de son bercail :

« Agnus redemit oves,
Christus innocens Patri reconciliavit peccatores ».

Un trope du *Benedicamus*, du XIVe siècle, insiste sur le rôle de l'Agneau, qui enlève la tache originelle et, par la croix, la dépouille de l'enfer, sa mort étant pour nous la résurrection :

« Mundus ovans repletur gaudio,
Agni Dei quem immolatio
Expiavit ab Adæ vitio.
Non meritis, sed sola gratia
Infernorum abstulit spolia.
Tulit Christus crucis supplicia,
Infernorum abstulit spolia
Et surrexit in die tertia.
Mors illius est resurrectio ;
Nos reddidit cœli palatio ».

L'idée de victime du rachat ressort surtout de ce texte de l'Apocalypse, où les âmes des martyrs crient vengeance : « Vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei... et clamabant voce magna, dicentes : Usquequo, Domine, sanctus et verus, non judicas et non vindicas sanguinem nostrum de iis qui habitant in terra ? » (VI, 9-10). L'Agneau est donc en même temps rédempteur et vengeur.

A St-Benoît-sur-Loire, une sculpture du XIIe siècle montre l'Agneau debout sur un autel, au-dessous duquel sont les âmes des martyrs (*Bullet. mon.*, 1856, p. 123). C'est une loi de l'Église que le saint sacrifice ne peut être offert que sur un autel, où, au moment de la consécration, ont été déposées des reliques de martyrs.

10. Passons à l'Agneau eucharistique, que S. Zénon de Vérone a indiqué aux néophytes comme leur nourriture par son lait : « Agnus suum lac beatum vagitu hiantibus vestris labiis indulgenter infudit ». Or ce lait, selon S. Ambroise, se confond avec le vin, annoncé dans le Cantique des Cantiques : « Bibi vinum meum cum lacte meo » (V. 1).

Hincmar, archevêque de Reims, à la fin du IXe siècle, disait que l'Agneau nous nourrit de sa chair et nous abreuve de son sang :

« Agnus mundi, proprio nos corpore pascens,
In nobis manet, mansio nostra fiat.
Agnus, fons vitæ, proprio nos sanguine potans,
Semper more suo debuit atque rogat ».

On lit, dans la vie de S. Anschaire, moine de Corbie, composée, vers l'an 1050, par Gualdo, religieux de cette abbaye, que le sang du Christ, qui coule sur l'autel, est celui de l'Agneau, immolé pour le salut du monde, et dont la chair devient la nourriture par laquelle nous méritons le ciel, en sorte que notre âme est transformée au sépulcre même du Sauveur :

« Verus in altare Christi de corpore sanguis
Stillat, et occisi pro mundo carnibus agni
Vescimur in terra, per quod revocamur ad astra ;
Fitque per hoc epulum Domini mens nostra sepulcrum ».

Quand le prêtre, avant la communion, présente l'hostie aux fidèles, il leur dit avec S. Jean : « Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi ». Voici un des tropes de l'*Agnus Dei*, à St-Gall (XIVe s.) :

« Danielis prophetia
Quem prædixit, hunc Maria
Virgo Deum genuit.
Jam descendit ut mactetur,
Plebs fidelis jocundetur,
Ecce Christus sumitur.
Vitam confert Agnus ille
Cui canunt chori mille :
Verum corpus sumite ».

Une plaque de cuivre gravée, qui date de la fin du XIIe siècle, a dû servir de couverture à un évangéliaire et qui appartient au musée de Cluny (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 326), figure au centre

un Agneau, caractérisé par le nimbe et l'étendard crucifères.

L'inscription qui l'entoure rappelle que cet agneau a supprimé les actes ou sacrifices charnels de l'ancienne loi, lorsqu'il s'est fait lui-même victime unique de la loi nouvelle.

« Carnales actus tulit Agnus hic hostia factus. »

L'Agneau eucharistique apparaît, au moyen âge, simultanément sur tous les objets en rapport avec l'Eucharistie, comme le calice, la patène, le ciboire, l'autel, la nappe, le chancel, l'encensoir.

Sur un calice allemand du XIIe siècle, l'Agneau divin, dont le sang remplit la coupe à la consécration, est dit le remède efficace pour le monde contre la maladie du péché.

« Peccati morbis hoc Agno solvitur orbis ».

Le calice de Ste-Marie-Majeure, à Rome, (XIVe s.), qui groupe sur le nœud tous les symboles zoologiques du Sauveur, n'y oublie pas l'Agneau.

Sur la patène, dite de S. Pierre Chrysologue, mais qui en réalité n'est que du XIIe siècle et que possède l'église St-Cassien d'Imola, l'Agneau est couché sur un autel. L'inscription insinue qu'il pleure fixé sur l'autel de sa croix, victime pour laver la souillure imprimée à toute sa race par notre premier père :

« Quem flens tunc cara crucis Agnus fixit in ara,
Hostia fit gentis primi pro labe parentis ».

La niellure d'une patène allemande du XIIe siècle, qui appartient à l'abbaye de St-Pierre de Salzburg, fait délivrer l'univers, par l'Agneau, de la maladie du péché :

« Peccati morbis hoc Agno solvitur orbis ».

Une pyxide du XIIIe siècle, qui a fait partie de la riche collection Debruge, inscrit autour de l'agneau portant l'étendard de la croix:

« Intus portatur per quot mundus salvatur
Credenti magnum tollit peccata per annum ».

Le dernier vers est obscur. Je crois qu'il faut restituer *agnum* au lieu d'*annum*, qui n'a pas de sens : le moyen âge a souvent écrit *angnus* pour *agnus*.

La cathédrale de Besançon possède un autel du haut moyen âge, où l'Agneau, accompagné du chrisme, tient l'étendard du salut.

« Hoc signum præstat populis cœlestia regna ».

Un autel portatif du XIe siècle, conservé en Allemagne, remémore les paroles de S. Jean, héraut du Christ : Voici l'Agneau de Dieu, qui enlève les crimes du monde. C'est, en effet, sur l'autel qu'au saint Sacrifice l'Agneau s'immole pour effacer nos péchés.

« Plus valuit cunctis Johannes voce preconis
Inquit : En Agne Dei, tollit qui crimina mundi ».

Au IXe siècle, l'archevêque de Lyon, S. Rémy, reçut en don une nappe ouvragée, qui, en 1671, se voyait encore dans l'église St-Étienne de cette ville. L'Agneau y était brodé et invoqué pour avoir pitié de nous et nous délivrer de nos fautes. Pain vivant, il fournit une nourriture céleste et il abreuve de son propre sang. Pour participer à ce banquet, il faut sonder son cœur, en ouvrir au prêtre les secrets, afin que les taches qui le souillent disparaissent, pardonner les offenses et déposer toute colère :

« Agne Dei, mundi qui crimina dira tulisti,
Tu, nostri miserans, cunctos absolve reatus.
Hic panis vivus cœlestisque esca paratur
Et cruor ille sacer qui Christi ex carne cucurrit.
Qui cupit hoc epulum sanctumque haurire cruorem,
Se prius inspiciat cordisque secreta revolvat
Et quidquid tetrum conspexerit et maculosum
Diluat, offensas omnesque relaxet et iras ».

M. Rohault de Fleury a cité, dans la *Messe*, un chancel, destiné à clore le sanctuaire, dont l'ornement principal est l'Agneau : il existe à St-Marc de Venise et est attribué au VIe siècle.

L'encensoir de Théophile, si bien interprété par Viollet-le-Duc (*Annal. arch.*, t. VIII, p. 95), représente la Jérusalem céleste avec l'Agneau pour couronnement : « In summitate turris propugnacula in circuitu, in quorum medio formabis Agnum et in capite ejus coronam et crucem ». (*Divers. art. sched.*, lib. III, pp. 59).

11. L'Agneau s'est fait hostie : on le voit, en conséquence, imprimé sur les fers à hosties du XIIIe siècle (*Ste-Croix de Poitiers*, *Mus. ecclésiol. du dioc. d'Angers*), parce qu'il est le *pain* spirituel qui nourrit l'âme. Une patène du XIIe siècle, gravée dans les *Annales archéologiques* (t. III, p. 206) et les *Caractéristiques des saints* (p. 596) le nomme ainsi : *Agnus Dei panis vivus.*

12. L'Agneau, innocent et sans tache, nous veut également purs, et pour cela il a institué le

baptême. Le bréviaire romain, au 23 novembre, rapporte ce trait dans la légende du pape S. Clément : « Qui cum in eruendis et secandis marmoribus aquæ penuria laborarent, Clemens, facta oratione, in vicinum collem ascendit, in cujus jugo vidit agnum dextero pede fontem aquæ dulcis, qui inde scatebat, attingentem; ubi omnes sitim expleverunt eoque miraculo multi infideles ad Christi fidem conversi, Clementis etiam sanctitatem venerari cœperunt ». Les antiennes de laudes reviennent sur le miracle : « Vidi supra montem agnum stantem, de sub cujus pede fons vivus emanat, fluminis impetus lætificat civitatem Dei. Omnes gentes per gyrum crediderunt Christo Domino ».

Cette vision prit corps au baptistère de Latran, où Constantin fit verser par un agneau l'eau baptismale : « In labro fontis baptisterii agnum ex auro purissimo, fundentem aquam. Ad dexteram agni, Salvatorem ex argento purissimo. In læva agni, beatum Joannem Baptistam ex argento, tenentem titulum scriptum qui hoc habet : « *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi* » (*Lib. pontif., in vit. S. Sylvestri*).

Le Sauveur a donné l'exemple, selon le sacramentaire d'Autun, qui est du IXe siècle : « Tinguitur agnus aqua mundi qui crimina tollit ».

S. Jean, sur le sarcophage de Junius Bassus, est aussi Agneau baptisant l'Agneau divin (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 337).

13. Le triomphe de l'Agneau élevé sur un trône, « in medio throni » (*Apoc.*, v, 6), est essentiellement apocalyptique. « Et cum aperuisset librum, quatuor animalia et viginti quatuor seniores ceciderunt coram agno... et cantabant canticum novum, dicentes : Dignus es, Domine, accipere librum et aperire signacula ejus, quoniam occisus es et redemisti nos Deo in sanguine tuo... et audivi vocem... dicentium voce magna : Dignus est agnus, qui occisus est, accipere virtutem et divinitatem et sapientiam et fortitudinem et honorem et gloriam et benedictionem » (v, 8-12).

Ces sept substantifs expriment les sept dons de l'Esprit-Saint. « Agnum,... habentem cornua septem et oculos septem, qui sunt septem spiritus Dei, missi in omnem terram » (*Apoc.*, v, 6). Sur une miniature de la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris (XIIIe siècle), comme sur un vitrail de la même époque, à la cathédrale d'Auxerre, l'Agneau qui ouvre le livre a au front sept cornes et six yeux disposés sur son cou (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 340).

Une miniature carlovingienne, où les vingt-quatre vieillards, exprimant le ciel, vénèrent l'Agneau, adoré aussi par la terre et la mer, explique ce sujet symbolique par ces vers d'Alcuin :

« Omnia quæ præsens tellus producit alendo
Et maris hæc facies limbo circumvenit amplo,
Agne, Deum solio semper venerantur in alto.
Sanguine qui fuso tersisti crimina secli
In cruce, tu, Karoli detergas vulnera regis ».

Une miniature du XIIIe siècle représente Dieu le Père, assis en majesté et tenant sur son genou gauche le livre fermé dont l'Agneau vient rompre les sept sceaux. Sur la patène de Hildesheim (XIIe siècle), l'inscription porte que c'est un signe de triomphe et une invitation à la pâque nouvelle :

« Victima quæ vicit septem signacula solvit :
Ut comedas pascha, scandes cœnacula celsa ».

L'Apocalypse semble réserver ce rôle au lion : « Ecce vicit leo de tribu Juda, radix David, aperire librum et solvere septem signacula ejus » (v, 5). Cependant il n'en fut pas comme le demandait « unus de senioribus », car S. Jean vit l'Agneau debout ouvrir le livre : « Et venit et accepit de dextera sedentis in throno librum et cum aperuisset librum » (v, 7, 8).

L'office de Pâques, au XIIe siècle, parle de l'Agneau innocent qui, par sa résurrection, triomphe de la tyrannie du démon et ouvre le livre que la loi avait fermé. Dès lors la loi, laissant l'ombre, se dirige en hâte vers la lumière de la réalité :

« Resurrexit hodie
Agnus innocencie ;
Triumphavit tyrannum
Nequicie ».

« Librum quem leo clauserat
Agnus aperit ;
Virgo peperit.
Lex ad lucem properat,
Umbram deserit ».

L'Agneau triomphant porte, en iconographie, le nom d'Agneau pascal, qui remémore la Résur-

rection du jour de Pâques. Les villes de Toulouse et de Rouen l'ont adopté pour meuble de leurs armoiries, de même la famille Pascal en a fait des *armes parlantes*, pour employer l'expression du blason.

Les croix processionnelles opposent constamment le triomphe à la mort, c'est-à-dire que sur la face on voit le Christ mourant et, au revers, le Christ en majesté ; souvent aussi à la majesté est substitué l'Agneau de Dieu, dont les quatre animaux, comme dans l'Apocalypse, acclament la victoire. Guillaume Durant fait allusion à cet usage : « Non enim Agnus Dei in cruce principaliter depingi debet ; sed, homine depicto, non obest Agnum in parte inferiori vel posteriori depingi, cum ipse sit verus agnus qui tollit peccata mundi » (*Rat. div. off.*, l. I, c, 3).

Sur les mosaïques romaines (SSts-Côme-et-Damien, VIe siècle), les vingt-quatre vieillards exaltent l'Agneau, à l'arc triomphal, c'est-à-dire à l'entrée du sanctuaire ; de même au XIIe siècle, au portail de l'abbatiale d'Airvault (Deux-Sèvres).

Dans le *Triomphe de l'Agneau*, peint, d'une manière magistrale, au XVe siècle, par van Eyck et conservé à Gand, l'Agneau, acclamé par la multitude des élus, est debout sur un autel pour attester son immolation, qui lui vaut les honneurs divins. S. Jean a vu, dans l'Apocalypse, l'Agneau comme mort, « tamquam occisum » et cependant il est debout « stantem » (V, 6), parce que, ressuscité, il a repris la vie. Dans les représentations du moyen âge, il est toujours debout, en signe de victoire sur la mort.

Son triomphe s'exprime alors de plusieurs manières : d'abord, par son attitude ; à l'époque primitive, et depuis le XVIIe siècle, on l'a couché sur la croix ou sur le livre aux sept sceaux, mais il est plus exact de le figurer sur ses pattes. Puis il arbore la croix, devenue trophée de victoire. Souvent, il y flotte un étendard, marqué du signe de la croix rédemptrice, pour rallier autour de lui ceux qu'il invite à le suivre, car il a la tête tournée en arrière comme pour les appeler et les encourager. De son flanc percé coule un jet de sang qui tombe dans un calice, pour attester que le sacrifice eucharistique est le prolongement du sacrifice du Calvaire. Ainsi le voit-on sur les anciens *Agnus Dei*.

14. La liturgie s'est approprié la vision de S. Jean dans l'Apocalypse, et elle montre les martyrs, vêtus de blanc, parce qu'ils ont lavé leurs robes dans le sang de l'Agneau : « Istorum est enim regnum cœlorum, qui contempserunt vitam mundi et pervenerunt ad præmia regni et laverunt stolas suas in sanguine Agni ». — « Candidi facti sunt Nazaræi ejus, splendorem Deo dederunt et sicut lac coagulati sunt. Candidiores nive, nitidiores lacte » (*Comm. des martyrs*).

Aussi, dans le *Te Deum*, cette exclamation : « Te martyrum candidatus laudat exercitus », n'est-elle que l'écho de l'art contemporain, qui ne donne au Christ, aux apôtres et aux martyrs que des vêtements blancs.

Le second privilège des martyrs, et surtout des vierges, est de demeurer avec l'Agneau et de le suivre partout. Le bréviaire a emprunté ces textes à l'Apocalypse pour l'office des Saints Innocents : « Hi sunt qui cum mulieribus non sunt coinquinati, ideo regnant cum Deo et Agnus Dei cum illis. Isti sunt qui venerunt ex magna tribulatione et laverunt stolas suas in sanguine Agni. Isti sunt qui non inquinaverunt vestimenta sua, ambulabunt mecum in albis, quia digni sunt. Virgines enim sunt et sequuntur Agnum quocumque ierit. Innocentes pro Christo infantes occisi sunt, ab iniquo rege lactentes interfecti sunt ; ipsum sequuntur Agnum sine macula et dicunt semper : Gloria tibi, Domine ».

15. Une des antiennes de la troisième semaine de l'Avent emprunte à Isaïe l'idée de domination sur la terre par l'Agneau : « Emitte Agnum, Domine, dominatorem terræ, de petra deserti, ad montem filiæ Sion ». Telle est l'idée mystique qui a dirigé l'art. Dès les premiers siècles, on voit, sur les sarcophages et les mosaïques, l'Agneau, debout sur un tertre, d'où coulent les quatre fleuves qui arrosent la terre (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 333). Je citerai de préférence une fresque du cimetière des Sts-Pierre-et-Marcellin, à Rome, qui est du Ve siècle (*Annal. arch.*, t. XXIV, p. 164). La montagne se maintient encore, au XVIe siècle, sur la patène de S. Jean du Doigt (*Ibid.*, t. XIX, p. 345).

Ce n'est pas seulement la terre que l'Agneau domine, il est encore élevé sur la montagne de Sion, car il règne aux cieux : « Et vidi et ecce

Agnus stabat super montem Sion » (*Apoc.*, XIV, 1). Il en est la lumière ; cette lumière, sur les monuments, a été exprimée par l'auréole radieuse qui l'entoure: « Lucerna ejus est Agnus » (*Apoc.*, XXI, 22). La récompense du fidèle est la vue même de l'Agneau. Sur la châsse de S. Vaury (Creuse), peinte au XIIe siècle, la mort du pieux solitaire occupe l'auge et le triomphe de l'Agneau le toit qui la domine.

16. Le diacre Florus, qui écrivait au IXe siècle, dans sa description des peintures d'une église de Lyon, montre l'Agneau éclairant la Jérusalem céleste et faisant jaillir d'une source unique les quatre fleuves du Paradis.

« Vivaque Hierusalem, Agno illustrante refulgens,
Quattuor uno agitat paradisi flumina fonte ».

17. L'antienne de *Magnificat* pour la seconde fête de Ste Agnès, le 28 janvier, dit que l'Agneau est le Christ son époux: « Stans a dextris ejus, agnus, nive candidior, Christus sibi sponsam et martyrem consecravit ». Cet agneau se constate, dès le VIe siècle, près de la vierge martyre, sur la mosaïque de St-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne ; au XIVe siècle, elle le tient dans ses bras, au *Sacro Speco* de Subiaco et, pour affirmer son identité, sa tête est entourée du nimbre crucifère.

L'Agneau convoque les élus à ses noces mystiques : « Beati qui ad cœnam nuptiarum Agni vocati sunt » (*Apoc.* XIX, 8), festin annoncé par le Christ sous forme de parabole: « Simile factum est regnum cœlorum homini regi, qui fecit nuptias filio suo » (S. Matth., XXII, 2). C'est pourquoi S. Ambroise a fait une hymne qui commence ainsi : « Ad cœnam Agni providi », ce que l'Église répète, au temps pascal, sous cette autre forme : « Ad regias Agni dapes ».

18. Sur les tombes, l'Agneau de Dieu est le gage de la résurrection, de l'élection et de la vie éternelle. Un sarcophage du XIIIe siècle, exposé dans le cloître de St-Louis des Français à Rome, n'a pas d'autre sculpture que l'Agneau triomphant, qui semble dire avec la liturgie : « Ego sum resurrectio et vita; qui credit in me, etiamsi mortuus fuerit, vivet et omnis qui vivit et credit in me, non morietur in æternum » (*Ant.* du Benedictus, *à l'office des morts*).

C'est demander en même temps au juge suprême de se montrer doux agneau et non lion terrible, suivant la formule d'Hermann de Werden :

« Sicut erit reprobis hujus gravis ira leonis,
Sic justis hilaris, mitis ut agnus erit ».

Les *Distinctions monastiques* complètent la pensée :

« Est princeps magno tumidis leo, mitibus agnus ».

19. Un des symboles les plus anciens et les plus fréquents dans la tradition ecclésiastique est l'*Agnus Dei*, médaillon de cire blanche, frappé à l'effigie de l'Agneau de Dieu, avec l'invocation : *Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*, que le pape consacre tous les sept ans, et à qui l'Église a reconnu les vertus des sacramentaux. Lorsque, le samedi *in albis*, le diacre apostolique les a présentés au pape, celui-ci en fait la distribution aux dignitaires de sa cour, après la communion de l'officiant.

20. A St-Gall, le *conductus* de l'Évangile (XIVe s.) chante l'Agneau mourant :

« Alleluia canite
Agno morienti ».

L'Agneau de Dieu a sa place marquée sur la couverture de l'évangéliaire (dôme de Milan, Ve s. ; Tournai, XIIe s.) et aussi à l'ambon où se chante l'évangile (St-Césaire, à Rome, XIIIe s.). Il est sculpté sur le pupitre où Ste Radegonde posait le livre saint, qui servait à ses méditations (Ve s.). D'où résulte que l'Agneau de Dieu nourrit l'âme de sa doctrine, comme il a été prophétisé par Jérémie : « Et dabo vobis pastores juxta cor meum et pascent vos scientia et doctrina » (III, 15).

21. Le Christ n'est pas seulement l'Agneau, il est aussi le Pasteur et, en cette qualité, il invite à entrer au bercail, qui est l'Église.

Le XIIe siècle a sculpté un agneau pascal au linteau de la porte de l'église de Ste-Pudentienne, à Rome, et inscrit ces deux vers autour du médaillon qui le renferme comme dans une auréole circulaire :

« Hic Agnus mundum restaurat sanguine lapsum,
Mortuus et vivus, idem sum Pastor et Agnus ».

Agneau mort, et cependant toujours vivant, bon Pasteur encore, il restaure par son sang le monde déchu et continue à appliquer aux fidèles le

bienfait de la rédemption accomplie sur la croix.

Sedulius a écrit à son sujet, au Ve siècle, les vers suivants :

« . . . . . ut semita vitæ
Ad caulas me rectis agat, qua servat amœnum
Pastor ovile bonus, qua vellere prævius albo
Virginis agnus ovis grexque omnis candidus intrat ».

Sur un bas-relief de bronze doré, découvert dans le Latium, l'Agneau, avec sa croix, se tient debout sous une porte et dit: *Ego sum ostium et ovile ovium.*

Le bon Pasteur a, à ses pieds, des agneaux qui le regardent avec amour, sujet fréquent dans les catacombes de Rome et l'iconographie des premiers siècles. C'est la traduction littérale de ce passage d'une épître de S. Paulin : « Idem agnus et pastor reget nos in sæcula, qui nos de lupis agnos fecit earumque nunc ovium pastor est ad custodiam, pro quibus fuit agnus in victimam ».

A Ravenne, dans l'église de Galla Placidia, une mosaïque du Ve siècle montre Jésus, assis sur un tertre et caressant un agneau de la main droite, tandis que les cinq autres, placés à sa gauche, semblent réclamer la même faveur.

Le Christ étant à la fois agneau et pasteur, il s'en suit que l'Agneau de Dieu a pu très convenablement figurer, au XIIIe siècle, dans l'œil de la volute de la crosse, puisqu'elle est l'insigne de la charge pastorale dans l'Église (*Crosse du XIIIe siècle*, dans les *Mélang. d'archéologie*, t. IV, p. 204 et les *Caractèr. des Saints*, p. 114.)

L'Agneau prête sa blanche toison à la confection du pallium, qui rappelle plus particulièrement aux archevêques, primats et patriarches leur sublime fonction de pasteurs, parce qu'ils sont placés en un poste plus éminent que les simples évêques.

22. L'Agneau symbolise l'apôtre, qui doit se faire remarquer par sa mansuétude. « Agnus apostoli, ut (S. Matth., x, 16): *Ecce ego mitto vos sicut agnos inter lupos* » (Rab. Maur.) — « Agni etiam dicti sunt ejus imitatores, quorum præcipui sunt apostoli et cæteri ejus perfecti discipuli, quibus ipse dixit: *Ecce ego*, etc. » (*Dist. mon.*)

« Considerandum nobis est quia, sicut agni inter lupos mittimur, ut sensum servantes innocentiæ, morsum malitiæ non habeamus. Qui enim locum prædicationis suscipit, mala inferre non debet sed tolerare ut ex ipsa sua mansuetudine iram sævientium mitiget et peccatorum vulnera in aliis ipse afflictionibus vulneratus sanet. Quem etsi quando zelus rectitudinis exigit ut erga subjectos sæviat, furor ipse de amore sit, non de crudelitate; quatenus et jura disciplinæ foris exhibeat et intus paterna pietate diligat quos foris quasi insequendo castigat » (*Homil. XII S. Gregor.*)

A Rome, les mosaïques absidales montrent souvent les apôtres sous l'aspect de douze agneaux sortant des villes de Bethléem et de Jérusalem et se dirigeant vers l'Agneau de Dieu (*Sts-Côme-et-Damien*, VIe s., *Ste-Praxède*, IXe s.).

Sur un sarcophage du IVe siècle, au musée de Latran, les douze agneaux sont placés en avant des douze apôtres, présidés par le Bon Pasteur. Pour le défunt, ils répondent à ce texte liturgique de la recommandation de l'âme : « Orent pro eo omnes sancti apostoli quibus a Domino data est potestas ligandi atque solvendi ».

Un bas-relief, en marbre, qui orne le flanc septentrional de St-Marc de Venise et remonte au haut moyen âge, figure l'Agneau de Dieu O AMNOC, sur un trône, entouré de douze Agneaux, désignés par cette inscription : OI AΓIOI AΠOCTOΛOI.

Quand deux Agneaux, sur une tombe des premiers siècles, sont affrontés devant l'Agneau de Dieu ou l'âme du défunt, ils symbolisent les deux chefs du Collège apostolique, S. Pierre et S. Paul et l'admission au séjour de la félicité éternelle.

23. L'Agneau, c'est le fidèle, confié à la garde du pasteur suprême : « Agnus, simplices et innocentes, ut (S. Joann., XXI, 16): *Pasce agnos meos* » (Rab. Maur.) — « Per agnos designati sunt incipientes, infirmiores boni, in Ecclesia, qui præ cæteris abundantiori indigent alimento et cura. Unde Dominus bis dixit Petro : *Pasce agnos meos* » (*Dist. mon.*) — « Agnellos autem cum dicit Christus, simplices significat pueros, ut qui sint secundum genus non viri, sed agni et oves » (Clem. Alexandr. *Pædag.*, lib. I, c. 5).

Sur un marbre de Rome, qui date du VIe siècle et que Rohault de Fleury a gravé dans la *Messe*

(t. IV, pl. CCLXXIV), l'Agneau s'élance vers le calice eucharistique pour s'y abreuver.

Sur un couvercle de sarcophage du musée de Latran (IVe siècle), six Agneaux, tenant une couronne à la bouche, en signe de récompense, se dirigent vers S. Pierre et S. Paul, qui représentent le ciel, planté de palmiers.

A Fondi, S. Paulin fit exécuter une mosaïque où la croix symbolisait le souverain juge ; à droite, était un groupe de six Agneaux, pour représenter les élus.

« Et quia celsa (crux) quasi judex de rupe superstat,
Bis geminæ pecudis discors agnis genus hœdi
Circumstant solium ; lævos avertitur hœdos
Pastor et emeritos dextra complectitur agnos ».

24. L'Agneau représente encore le néophyte, purifié par l'eau du Baptême et autrefois vêtu symboliquement, pendant huit jours, de vêtements blancs. Le second répons des matines du samedi *in albis* nous révèle cet autre sens mystique : « Isti sunt Agni novelli, qui annuntiaverunt alleluia ; modo venerunt ad fontes, repleti sunt claritate. In conspectu Agni amicti sunt stolis albis et palmæ in manibus eorum ». Ces mêmes paroles sont répétées au pape, lorsque le sous-diacre apostolique, le samedi *in albis*, lui apporte les *Agnus* bénits, ce qui prouve que ces mêmes *Agnus* sont un symbole des nouveaux baptisés.

S. Paulin de Nole adressa ces vers à Sulpice-Sévère, pour qu'il les fît graver, à Tours, dans son baptistère :

« Inde parens sacro ducit de fonte sacerdos
Infantes, niveos corpore, corde, habitu,
Circumdansque rudes festis altaribus agnos,
Pura salutiferis imbuit ora cibis.
Hinc senior sociæ congaudet turba catervæ :
Alleluia novis balat ovile choris ».

25. S. Augustin, dans un de ses sermons, commentant la lapidation de S. Étienne, observe que le martyr est un Agneau, c'est-à-dire une victime, et que Saul, qui assiste à l'exécution, devient aussitôt un doux Agneau. « Dulcissima pictura hæc est, ubi videtis sanctum Stephanum lapidari, videtis Saulum lapidantium vestimenta servantem : ille tunc Agnus erat, ille autem lupus erat, modo autem ambo agni sunt » (S. Augustin., *Serm.* CCCXVI).

26. La *Clavis* de Méliton fait de l'agnelle le symbole de la vie active : Agna, vita activa : *Agat pœnitentiam et offerat agnam de grege* (Levitic., v, 6). De même S. Grégoire le Grand : « Agna vita activa... Nota quod agna de gregibus sumitur, quia multorum exemplis activæ vitæ studium reformatur ».

Le type de la vie active est Ste Cécile. Sa légende porte actuellement dans le bréviaire : « Domine Jesu Christe, pastor bone, seminator casti consilii, suscipe seminum fructus quos in Cœcilia seminasti. Cœcilia famula tua quasi apis tibi argumentosa deservit, nam sponsum, quem quasi leonem ferocem accepit, ad te quasi agnum mansuetissimum destinavit ». Le plus ancien texte, qui est celui de Siméon Métaphraste, met *agna* au lieu de *apis*. Le sens obvie l'exige : l'agnelle offre au berger divin le *lion féroce* qu'elle a transformé en *Agneau très doux*.

27. Exceptionnellement, l'Agneau se réfère à ceux qui, dans l'ancienne loi, ont cru au Christ. Ainsi, Moïse, au tombeau de Junius Bassus, est deux fois figuré en Agneau, frappant le rocher et recevant des mains de Dieu les tables de la loi (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 337) ; de même, les trois jeunes Hébreux de la Fournaise sont symbolisés par trois Agneaux dans les flammes.

Les deux groupes de six Agneaux chacun, qui sont si communs sur les mosaïques romaines, symbolisent, non seulement les apôtres, mais aussi l'Église des fidèles, réunis désormais en un seul bercail, parce que les deux villes d'où ils sortent représentent, suivant les Pères, le judaïsme et la gentilité. Sur le fond de verre doré du musée chrétien, il n'y a que six Agneaux en tout (Martigny, *Dict.*, p. 29).

28. L'Agneau est le symbole de plusieurs vertus : la *chasteté*, la *modération*, l'*humilité*, l'*espérance*, la *paix*, l'*innocence*, la *douceur*.

L'Agneau sans tache symbolise la chasteté. Pétrarque, dans le triomphe de cette vertu, lui donne pour enseigne un « Agneau blanc sur champ vert ».

Dans une fresque du cimetière de Calixte, la chaste Susanne, SVSANNA, a été peinte sous la forme d'un Agneau entre deux loups, SINIORIS (Martigny, *Dict. des ant. chrét.*, 2e édit., p. 747).

Parmi les plantes anti-aphrodisiaques il en est

une à qui l'on a donné le nom d'*Agnus castus*, pour exprimer sa vertu, qui consiste à rendre chaste comme l'agneau.

Dans l' *Hortus deliciarum* (XIIe s.), au combat des vices et des vertus, la Modération, qui

Fig. 1.

attaque la colère, reçoit d'un ange son bouclier, sur lequel est peint un Agneau dans les flammes, c'est-à-dire victime résignée.

Dans les fresques si curieuses de la *Ragione* de

Fig. 2.

Padoue (XIVe s.), l'Humilité tient un Agneau dans son giron et dit : *Humilitas abitat in me.* Ce motif a été répété, à l'époque moderne, dans l'église de Sainte-Thérèse, à Rome.

« A la cathédrale d'Auxerre, dit Didron (*Annal. arch.*, t. XX, p. 297), sur les hautes verrières du sanctuaire (qui sont du XIIIe siècle), l'écusson (de l'Espérance) ne porte pas une croix (comme au portail d'Amiens, à la même date), mais l'Agneau de Dieu, c'est-à-dire Jésus-Christ sous l'apparence de son principal symbole. Ainsi le créateur même de l'Espérance se donne à son fidèle au milieu des chances incertaines du combat ». Je rectifierais ainsi cette interprétation : l'Agneau, dont la possession au ciel formera la récompense du vainqueur, après le combat de la vie, est montré comme le but final de notre espérance ici-bas. S. Paul est très explicite à cet endroit : « Ut simus in laudem gloriæ ejus nos qui ante speravimus in Christo » (*Ad Ephes*, I, 12) ; « Spero autem in Domino Jesu » (*Ad Phi-*

Fig. 3.

lipp., II, 19) ; « Christus, in vobis spes gloriæ » (*Ad Coloss.*, I, 27).

En 1186, un habitant du Puy eut une vision de la Ste Vierge, à la suite de laquelle il institua l'Ordre des Capuciates ou de la paix. Ils portaient sur leurs vêtements de lin une targe d'étain, contenant une invocation à l'Agneau de Dieu.

« Hæc autem sunt hujus pacis insignia : capucium lineum album gestabunt omnes beatæ Mariæ pacis sectatores cum signo stanneo, cum hac inscriptione : *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* » (*Chronic. Laudunen. canon.*, apud *Rec. des Histor. des Gaules*, t. XVIII, p. 705). Isaïe n'a-t-il pas appelé le Christ « princeps pacis » (IX, 6) ? La liturgie, aussitôt après le troisième *Agnus*, à la messe, ajoute : « Domine

Jesu Christe, qui dixisti apostolis tuis : Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis ».

Deux épitaphes chrétiennes, extraites des catacombes et qui sont de nature à inculquer le vrai sens de l'Agneau sur les titres cimétériaux, qualifient un enfant *agnus sine macula* et mieux *agnellus Dei*, ce qui répond à *innox anima*.

LAVRENTIVS INNOX ANIMA AGNVS
SINE MACVLA QVI DE SECVLO
RECESSIT BIXIT ANN · XV · MES ·
V · D · III ·
FLORENTIVS FELIX
AGNEGLVS DEI

La Douceur, dans l'iconographie romaine, caresse l'Agneau qui est son emblème. S. Fortunat l'avait qualifié *mitis agnus*, en parlant du Christ, qui a dit de lui-même : « Discite a me quia mitis sum et humilis corde » (S. Matth., XI, 29). Telles sont, entre autres monuments, les représentations, pour le XVIe siècle, de la basilique de St-Pierre, de Ste-Marie du Peuple et de Ste-Marie dell' Umiltà et les tombeaux de Benoît XIII et du cardinal Mellini (1745), pour le XVIIIe siècle.

29. Sur les fresques du *Sacro speco*, à Subiaco (XIVe s.), le prophète Amos tient dans ses bras un agneau, façon sommaire de donner idée d'un troupeau, pour exprimer son état de berger, car il a écrit de lui-même : « Verba Amos qui fuit in pastoribus de Thecue » (*Amos*, I, 1.)

31. A consulter : S. Méliton, *Clavis*, § *Agnus*. (*Spicil. Solesmen.*, t. III, pp. 29-31) ; Martigny, *Étude archéologique sur l'agneau et le bon Pasteur suivie d'une notice sur les* Agnus Dei, Paris, 1860 et *Dictionn. des antiq. chrét.*, au mot *Agnéau* ; Didron, *Histoire de Dieu*, ch. *Jésus-Christ en agneau*, pp. 324-348 ; Cahier, *Caract. des Saints* au mot *Agneau ;* X. Barbier de Montault, *Traité liturgique, canonique et symbolique des Agnus Dei*, (*Anal. jur. pont.* col. 1475-1523) et *Un Agnus de Grégoire XI* (*Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, 2e sér., t. VIII, pp. 96-159) ; Félicie d'Ayzac, *l'Agneau* (*Rev. de l'Art chrét.* t. VI, pp. 300-305) ; Grimoüard de St-Laurent, *Guide de l'Art chrétien* ch. *L'Agneau*, t. II, pp. 277-280.

32. *Types symboliques.* — *Fig. 1.* Agneau ouvrant le livre aux sept sceaux, Miniat. de la bibl. nat., XIIIe siècle. — *Fig. 2. Agnus Dei* de Grégoire XI, au musée de Poitiers, 1371. — *Fig. 3.* Agneau de Dieu, pupitre de Ste Radegonde à Poitiers, VIe siècle.

X. Barbier de Montault.

Une tapisserie du XVIe siècle à Saumur (Maine-et-Loire).

LES tapisseries anciennes abondent en France. Leur dénombrement s'impose, soit pour assurer leur conservation, soit pour en prendre des photographies avant qu'elles soient vendues à l'étranger. Il y a là en jeu un intérêt considérable sous le rapport de la fabrication, aussi bien que de l'iconographie et souvent encore de l'histoire locale.

Ce recensement général serait facile en procédant par départements. En Anjou, j'ai publié les tapisseries de la cathédrale (1), de Saumur et du Ronceray (2) ; en Poitou, j'ai écrit sur celles de St-Maixent (3), de Loudun (4), de Mirebeau et des Châtelliers. L'exploration n'est pas finie dans ces deux provinces.

Parmi les tapisseries angevines, il en est une qui se recommande tout particulièrement aux amateurs, quoiqu'elle soit bien connue. En effet, Godard-Faultrier en a fait un album, qu'a dessiné l'anglais Hawke, un peu trop sommairement. Je l'ai décrite au long, en 1863, dans mon *Appendice aux actes de S. Florent*, dont j'ai reproduit le texte au tome X de mes *Œuvres complètes*. Sur ma recommandation, Palustre, en 1881, l'a exposée à Tours et fait photographier en majeure partie par Chauvigné ; quatre panneaux avaient alors disparu, entre autres le plus intéressant qui portait la date de 1524 et le nom du donateur, Jacques Le Roy, abbé de St-Florent-lez-Saumur. En 1892, une pièce égarée a figuré à l'Exposition rétrospective de Tours ; c'est celle que je publie, d'après la photographie prise par Léon Palustre. Deux autres pièces ont échoué à la cathédrale

1. *Les tapisseries du Sacre d'Angers, classées et décrites selon l'ordre chronologique.* Angers, 1858, in.18.

2. *Les tapisseries du Plessis Macé*, Angers, 1889, in.8°.

3. *La tapisserie des Preux, à St-Maixent* (Deux-Sèvres). St-Maixent, 1893, in-8°, pl.

4. *Une tapisserie du XVe siècle*, Montauban, 1881, in.8°. pl.

et au musée d'Angers. Je l'avais vue intacte, quand je la publiai ; quelques années après, elle était reléguée au grenier dans le presbytère de St-Pierre et la cuisinière du curé s'en servait pour couvrir la cage aux pigeons.

J'insiste pour que le Ministère de l'Instruction publique la prenne sous sa protection immédiate et la déclare monument historique.

Faite pour l'abbaye de St-Florent, elle retrace la vie du patron. Ce n'est qu'après la révolution, à la restauration du culte, qu'elle a émigré à l'église paroissiale de St-Pierre, à Saumur.

Originairement la tenture entière se composait de six pièces, et chaque pièce se divisait en trois tableaux. Chaque tableau a, au bas, son explication en vers français et en lettres gothiques

Je reproduis ici simplement le 2e et le 3e tableau de la première pièce. Pour les autres, je renvoie à ma description, qu'il est inutile de répéter, surtout ne l'accompagnant pas de plan-

Tapisserie de la vie de S. Florent (1524), à St-Pierre de Saumur (Maine et Loire), d'après la photographie de Léon PALUSTRE.

ches, car une seule suffit pour donner idée du style, qui paraît vraisemblablement être celui des tapisseries d'Arras.

II. Le 2e tableau, à gauche du spectateur, est délimité par deux pilastres armoriés. Sur l'un, l'écu du donateur, Jacques Le Roy, aiguisé en ogive et adossé à une crosse tournée à dextre, se blasonne : *Écartelé : aux 1 et 4, d'argent, à une bande de gueules ; aux 2 et 3, échiqueté d'argent et d'azur.* Sur l'autre, l'écu est en bannière et sommé de deux crosses adossées. Au-dessous pend un chapelet, dont les *ave* sont ronds et les *pater* en carré ou en losange, avec une houppe au bout, comme on fait encore à Rome.

Le sujet est expliqué en ces termes ; je donne l'inscription en lecture courante :

Aquilien, du pays de Bauière
Estoit préuost, lequel sans contredict
Des empereurs vient recevoir le édit,
Por publier par cruelle manière.

Aquilien, prévôt du pays de Bavière, coiffé d'une toque à chaperon et vêtu d'une houppelande, serrée à la taille par une ceinture nouée en avant, s'avance au seuil de son palais, accompagné de deux assesseurs. La porte, flanquée de pilastres et tendue d'une portière, est surmontée d'un fronton cintré, à tympan en coquille, abrité par un auvent. A l'étage, une personne curieuse

regarde par une petite fenêtre carrée. La scène se passe dans un jardin, au sol fleuri, dans lequel pousse un grand arbre et qui ouvre, en perspective, sur les dépendances de l'habitation. Près de la porte d'entrée se dresse une tour de garde.

Le messager, qui apporte la lettre envoyée par l'empereur, se découvre et s'agenouille humblement devant Aquilien, qui avance la main pour prendre le pli impérial. A son côté pend l'oliphant avec lequel il appellera les populations pour leur donner lecture de l'édit de persécution.

Un valet de pied tient son cheval par la bride et le hallebardier qui l'a introduit le suit, coiffé d'une toque à plume et la droite appuyée sur son cimeterre.

III. Voici le sujet du 3e tableau :

Aquilien fit le édit publier,
Qui contenoit adorer les idoles ;
Mais Florian et Florent par parolles
Le Dieu des dieulx ne veulent oublier.

Aquilien, dans son même costume, est assis sur un siège recouvert d'une tenture, un tapis sous les pieds et un dais, demi-circulaire, au-dessus de la tête. Il tient l'édit de la main droite et, l'index levé, gesticule de la gauche pour chercher à convaincre les deux frères. Deux personnages l'assistent, à gauche, représentant sa cour. Par une fenêtre ouverte, on a vue sur le jardin et les servitudes.

Florian et Florent, nimbés, se tiennent debout devant lui ; ils sont jeunes et imberbes ; leur vêtement est double, tunique à manches serrées et, par-dessus, longue robe, à manches pendantes, à travers lesquelles passent les bras. L'aîné, de la gauche, tient sa toque ornée d'une plume et de la droite fait le geste du refus ; une chaîne d'or, passée au cou, atteste sa noblesse. Le cadet acquiesce à la protestation de son frère, en croisant ses mains sur sa poitrine.

Les idoles sont exposées sur le côté de la salle. Assises sur un banc commun, bardées de fer, la lance ou le bâton au poing, on dirait deux guerriers, qui pourraient être Mars et Jupiter, à cause du sceptre. Un tapis, en riche étoffe, recouvre le *thalamus*, où elles siègent et qui se compose de quatre colonnes, disposées en carré et soutenant une plate-forme.

Enfin, près d'une fenêtre à verre blanc, serti dans de petits plombs, au-dessous d'une voûte cintrée, lambrissée en bardeaux, quatre païens adorent les idoles, tête nue, les mains suppliantes. Le plus dévot, au premier plan, se met à genoux ; il est accompagné de son petit enfant et porte une escarcelle pendue à sa ceinture, car il est riche et fera volontiers une offrande à ses dieux pour se les rendre favorables.

Par la porte ouverte s'avancent un homme et une femme, avec leur chien.

Près du trône, le héraut d'armes, étonné de ce qu'il voit, cesse de sonner de la trompette, les adorateurs s'étant déjà rendus à son appel.

IV. Sans doute la pièce est mutilée par endroits, grossièrement rapiécée ; mais, heureusement, aucun détail important n'a été atteint par les déchirures. On peut donc parfaitement juger de l'ensemble, qui est des plus satisfaisants, comme dessin et coloration. Il y a de la vie dans la mise en scène, où les personnages se détachent sans confusion, variés dans leurs attitudes et l'expression de leur physionomie. C'est un tableau bien équilibré et qui, comme date, est en avance sur l'architecture du temps, car partout elle n'avait pas encore abandonné le gothique pour s'accommoder aux idées de la renaissance.

Cette pièce, quoique dégradée, dit hautement en quelle estime il convient de tenir la tenture tout entière, destinée, dans le principe, à parer le chœur aux solennités et qui maintenant ne s'exhibe plus que trop rarement pour les seules processions de la Fête-Dieu.

A l'église de Nantilly, dans la même ville de Saumur, on a été mieux inspiré, car ses curieuses tapisseries sont tendues en permanence sur les murs, à la grande satisfaction du public, qui les contemple à son aise, tous les jours de l'année. On a bien raison : quand on possède de belles choses, il faut avoir l'attention d'en faire jouir ceux que cette exposition instructive intéresse.

X. Barbier de Montault.

Analyse de la Porte méridionale de l'église Notre-Dame du Fort à Étampes (Seine-et-Oise). (N° CXLV de la collection.)

Observations générales.

L'ÉGLISE Notre-Dame d'Étampes, dont la date de construction peut être fixée entre les années 1180 et 1240, est intéressante à plus d'un titre : son plan est si irrégulier qu'on a dû, pour l'expliquer, supposer qu'à l'origine elle était limitée par les remparts de la ville, et en formait partie intégrante; ses hautes murailles crénelées, auxquelles elle doit son nom de Notre-Dame du Fort, la font ranger parmi les rares églises fortifiées situées au Nord de la Loire ; son clocher, très comparable à celui de Senlis, est un des plus beaux de l'Ile-de-France ; enfin, son portail méridional, malgré les mutilations que les Huguenots lui ont fait subir en 1562, offre encore à l'artiste un vaste champ d'observations.

Église Notre-Dame du Fort à Étampes (S.-et-O.)
Porte méridionale.

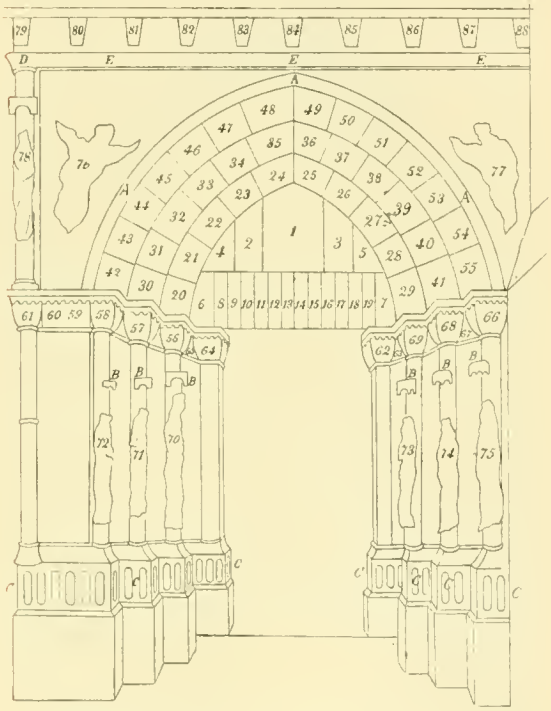
Bien qu'elle soit placée sur le côté de l'église, cette porte est beaucoup plus ornée que celles de la façade occidentale ; c'est pourquoi nous l'étudierons la première.

Son ornementation nous paraît dériver directement de celle du portail royal de Chartres ; mêmes statues adossées aux colonnes de l'ébrasement, même bande historiée se déroulant, sous une fine arcature, le long des chapiteaux et des entre-colonnements sur certaines parties du mur des deux portes. Si la richesse est moindre ici qu'à Chartres, c'est évidemment que, la madone d'Étampes ne bénéficiant pas de la même célébrité, des mêmes pèlerinages et dons royaux que la Vierge chartraine, le constructeur a disposé ici de ressources plus limitées ; enfin, si le cintre est ici plus aigu, c'est que, dans l'espace de quelques années qui a pu séparer l'érection

Cathédrale de Chartres. Porte occidentale centrale.
(Porte royale.)

des deux portails, l'art gothique avait fait des progrès et s'était affirmé davantage. D'ailleurs, malgré la brisure de son archivolte, cette porte est toute romane par sa disposition générale comme par le caractère de sa statuaire. Mais, à notre avis, les deux portes sont des œuvres de la même époque, de la même école, peut-être des mêmes artistes.

Les sculptures étaient entièrement peintes, et quelques parties semblent avoir été dorées. On retrouve encore nettement, au fond du tympan, la teinte bleu vif, quasi traditionnelle aux XIIe et XIIIe siècles, pour figurer le ciel. On remarque aussi, sur les vêtements de plusieurs personnages,



Église Notre-Dame du Fort à Étampes (S.-et-O.).
Schema de la porte méridionale.

des touches d'ocres jaunes ou bruns : mais nous n'avons pas vu ici de vert clair, cette couleur si communément employée et qui s'est ailleurs (notamment à Senlis, Angers (St-Aubin), etc.) si parfaitement conservée.

Description.

Tympan. — Le Christ glorieux dans l'Ascension.

1. Le Christ, vêtu d'une robe longue à petits plis parallèles, est debout. Sa tête est mutilée : on n'aperçoit même plus aucune trace du nimbe. Il semble que ses bras, aujourd'hui brisés, étaient étendus comme au portail de Vézelay ; quant à ses pieds nus, ils paraissent reposer sur les nimbes des Apôtres du linteau, mais cela n'est guère admissible, et sans doute y avait-il à l'origine, sous les pieds du Christ, un arc-en-ciel ou un scabellum.

2 et 3. Deux anges, debout, nimbés (leur face brisée), vêtus de longues robes, posant leurs pieds nus sur des nébules, sont tournés vers le Christ. Leurs bras sont brisés, mais de la position de ce qui en subsiste on peut conclure, ou qu'ils balançaient des encensoirs, ou qu'ils présentaient au Christ un objet (peut-être un chandelier ?) tenu par eux des deux mains.

4 et 5. Sujets très mutilés et à peu près indistincts. On aperçoit des ailes, et deux nimbes plaqués contre le fond du tympan : ce sont évidemment deux anges ; mais on ne peut déterminer leur position ; peut-être n'étaient-ils figurés qu'à mi-corps.

Comme nous l'avons dit, derrière tous ces sujets, le fond du tympan apparaît encore, par places, peint en bleu vif, pour représenter le ciel, théâtre de l'Ascension triomphale du Christ.

Linteau.

6 et 7. Deux personnages nimbés se tiennent debout, chacun à une extrémité du linteau ; ils sont mutilés à tel point qu'on ne peut hasarder que des hypothèses à leur sujet. Ce ne sont sans doute pas des anges, car on ne trouve aucune trace d'ailes ; on croit distinguer contre chacun d'eux une bande de pierre plus blanche qui peut être le reste d'un phylactère déroulé ; ou simplement une marbrure de la pierre ; enfin, devant leurs pieds, surtout au n° 7, se trouve un objet indistinct, sans doute un petit animal (?) (il ne peut-être question, au début du XIIIe siècle, d'armoiries posées aux pieds des statues, comme au XVe siècle), ce qui permettrait de reconnaître au n° 7 un évangéliste (par exemple S. Luc, qui ne figure pas parmi les apôtres), et le n° 6 pourrait alors être la Vierge. Cette interprétation, toute hasardée qu'elle est, le paraîtra moins si on la rapproche de celle du portail gauche de Chartres, qui semble avoir inspiré l'imagier d'Étampes (voir ci-dessus, article n° XXX).

Apôtres. — 8 à 19. Les douze Apôtres, fort mutilés ; la place des têtes n'est plus indiquée que par les nimbes ; seuls, les pieds nus et le bas des robes, plissées à petits plis, sont à peu près intacts. Ces personnages semblent être debout et regarder en l'air vers le Christ qui s'élève au ciel, entouré d'anges.

Nous avions d'abord pensé que cette page d'iconographie représentait simplement le Christ glorieux trônant dans le ciel, environné des anges et des apôtres (comme à Bourges, au Mans, à Chartres (porte occid., centrale), etc. ; mais ici ne figure point le tétramorphe qui traditionnellement accompagne (sauf toutefois à Carennac, Lot) le Christ glorieux; il ne peut s'agir, d'autre part, du Christ Juge, car ici les Anges ne portent pas les instruments de la Passion, et nous ne voyons pas de jugement ; ni du Christ Docteur qui n'est jamais accompagné des Apôtres, et qu'on ne rencontre guère, d'ailleurs, qu'en Poitou et en Saintonge (Melle, Aulnay, etc.). Reste l'hypothèse d'une Ascension, et cette hypothèse paraît bien être la bonne, si l'on considère que le Christ et les Apôtres sont ici exceptionnellement debout, et que le portail royal de Chartres, modèle de celui-ci, nous présente, au tympan de sa porte gauche, une Ascension conçue à peu près comme celle-ci.

Voussures.

Les trente-six personnages plus ou moins mutilés (aucun n'a conservé sa tête) qui garnissent les archivoltes, sont assis sur des trônes d'un travail délicat, sans dossier, à accoudoirs droits découpés à jour. — M. de Montrond, qui a examiné ce portail peut-être un peu trop sommairement, a cru reconnaître dans ces personnages, les évêques ou Pères du concile qui se tint à Étampes en 1130. Tant d'érudition était superflue, car les attributs de ces trente-six figures indiquent clairement, aux deux voussures inférieures, des vieillards de l'Apocalypse, et à la troisième, des prophètes.

Vieillards de l'Apocalypse. — 20 à 41. Vingt-deux vieillards de l'Apocalypse, assis sur des trônes, environnent le Christ debout au tympan : tous tiennent, élevé en l'air, comme pour le présenter à Dieu, le « vase rempli des prières des Saints » : c'est un vase en forme de carafe ventrue, à long col ; de l'autre main, ils tiennent généralement un instrument de musique : une petite harpe pour les n°s 21 et 23, une vielle ou un rebec pour tous les autres. Ils portent ces instruments de la façon la plus singulière : à l'endroit, à l'envers, de côté ; beaucoup (n°s 24, 25, 27, 29 et 33 à 41) les élèvent en l'air d'une main, comme pendant au vase qu'ils élèvent de l'autre.— Tous sont vêtus d'une robe et d'un manteau ; leurs pieds reposent directement à terre, sans tabouret.

Patriarches ou prophètes.— 42 à 55. Patriarches ou prophètes, assis sur des trônes pareils à ceux des vieillards. Ils déroulent des phylactères où, à l'origine, étaient sans doute peints leurs noms.

Chapiteaux. — Vie de Jésus.

56 à 68. Le long des chapiteaux et des intervalles qui les séparent se déroulent diverses scènes de la vie de Jésus, plus le tableau du péché d'Adam, formant pendant et antithèse à celui de la tentation du Christ. C'est une imitation flagrante du portail royal de Chartres ; ici comme là, toutes les figures s'abritent sous une délicate arcature. — Dans l'analyse, nous suivrons autant que possible l'ordre chronologique des scènes, plutôt que celui des chapiteaux.

Annonciation. — 56. Sur la face du chapiteau : un ange debout semble parler à un personnage vêtu d'une robe et également debout. Nous croyons voir ici l'Annonciation. Sans doute l'ordre des chapiteaux et jusqu'à un certain point la pose bizarre du personnage ailé (il marche en avançant les genoux, mais cette démarche grotesque n'est pas toujours, au XIIe siècle, réservée aux démons : nous la retrouvons, appliquée aux rois mages, à Moissac, à Arles et à la Charité) permettrait de supposer que ce tableau représente le Christ et Satan, et se rattache à la scène de la tentation au désert, figurée sur le chapiteau voisin ; les têtes étant brisées, nous n'osons trop insister sur aucune des deux hypothèses. L'examen du nimbe, qui subsiste, suffirait à trancher la question, mais il faudrait le toucher au doigt pour s'assurer s'il est ou non crucifère.

Visitation (?). — Sur le retour du chapiteau, on distingue très vaguement deux personnes serrées l'une contre l'autre (peut-être même n'y en a-t-il qu'une seule ?) ; nous proposerons de

voir ici la Visitation, que les imagiers ne séparaient guère de l'Annonciation.

Nativité. — 57. La Vierge est couchée dans un lit, près duquel deux personnes sont debout : ce peuvent être soit S. Joseph et une parente (car le XIIe siècle a parfois représenté des parentes au chevet de la Vierge), soit plutôt les deux accoucheuses Salomé et Zéléni, que mentionne l'Evangile apocryphe de S. Jacques, et que nous retrouvons à Poitiers (Notre-Dame-la-Grande) et à Chartres. — Sur le retour du chapiteau, deux personnages debout, aussi mutilés que les précédents : on peut y voir, selon l'interprétation que l'on adopterait pour les précédentes figures, les deux accoucheuses, ou S. Joseph et une parente, ou encore peut-être deux bergers venus pour adorer l'enfant (en ce cas, néanmoins, l'absence de chiens et de brebis semblerait surprenante).

Adoration des Mages. — 58 et 59. Adoration des Mages : — sur le retour du chapiteau n° 58, on voit Marie, assise, tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu ; près d'elle se tient debout S. Joseph. — Sur la face du chapiteau et sur la bande n° 59, les trois mages, s'avançant l'un derrière l'autre, s'empressent de présenter à l'Enfant l'or, la myrrhe et l'encens, qu'ils tiennent devant eux des deux mains, avec précaution. Ils sont vêtus de robes très courtes et de manteaux qui flottent au vent.

60. Le sens de ce tableau nous échappe ; nous voyons à gauche un personnage extrêmement mutilé, vêtu d'une robe, et qui paraît assis ; près de lui, un personnage debout, en robe ; puis, à droite, deux autres, vêtus d'une robe et d'un manteau amples, mais courts (c'est le même costume que celui des mages dans le tableau précédent), paraissent s'éloigner en faisant tous deux le même geste. Ce peuvent être les mages, venus pour consulter Hérode sur le lieu où devait naître l'Enfant; mais alors une double objection se pose: 1° ce tableau est toujours, sur les monuments du XIIe siècle (cath. de Poitiers, St-Trophime d'Arles, etc.) immédiatement suivi par celui du Massacre des Innocents : ce n'est pas le cas ici ; 2° nous ne voyons que deux mages, à moins de baptiser mage le personnage debout près du trône, qui n'a ni le costume ni la contenance des deux autres, et ressemble plutôt à un serviteur d'Hérode ou à un docteur de la Loi. — D'autre part, on ne peut guère supposer une Adoration des bergers, car le personnage assis ne semble pas avoir tenu un enfant sur ses genoux ; les trois autres personnages n'ont aucun des attributs habituels des bergers (houlettes, brebis, etc.) et leurs gestes ne sont pas précisément ceux de l'adoration.

Jésus parmi les Docteurs. — 61. Trois personnages assis, de face, semblent se consulter; celui du milieu, est beaucoup plus petit que les deux autres. Si l'on veut voir, dans cette scène, Hérode interrogeant les docteurs de la loi sur le lieu de la Nativité, il faut expliquer l'exiguïté de la stature du roi par le manque de place, ce personnage se trouvant juste au-dessous d'une retombée de l'arcature qui règne tout le long de la bande historiée ; mais cette raison semble puérile, car rien n'empêchait l'imagier de mettre le roi à droite ou à gauche. — Aussi préférons-nous, bien que n'ayant pu constater aucune trace du nimbe (quant aux têtes, elles ont toutes disparu), voir ici Jésus enfant dans le temple, discutant avec les docteurs de Jérusalem : nous savons pourtant que cette explication dérange l'ordre chronologique des sujets ; mais ces erreurs d'appareillage intervertissant des tableaux sculptés à l'avance, sont assez fréquentes jusqu'au XIIIe siècle, et sans parler des zodiaques du Poitou où les signes sont souvent mal placés, nous en trouvons un exemple à Chartres même sur la partie du portail correspondant à celle-ci.

Les deux tentations. — De chaque côté de la porte, sur le côté des pieds-droits, l'artiste paraît avoir voulu montrer aux fidèles les deux tentations : celle du Paradis terrestre, à laquelle nos premiers parents ont succombé, et celle du désert, où Jésus a déjoué les manœuvres de Satan; il a montré ainsi, tout à la fois, et l'horreur du péché et le moyen de l'éviter en repoussant la tentation ; en même temps il continuait, par le tableau de cet épisode, l'histoire de la vie de Jésus, qu'il avait entrepris de nous raconter au long de ces chapiteaux.

62. La tentation et le péché d'Adam. — Sur l'intrados du pied-droit, nous voyons Dieu défendant à Adam et à Ève de toucher au fruit de l'arbre de la science. — Sur la face se dresse, au

centre, un arbuste aux rameaux contournés comme ceux d'un figuier ; les feuilles en sont rares et peu distinctes, et on n'aperçoit pas le serpent, que les imagiers représentent d'ordinaire enroulé autour du tronc ; à moins toutefois — on ne peut rien affirmer, toutes ces sculptures sont mutilées — que ce que nous prenons pour une branche ne soit le cou d'une sorte de dragon qui serait perché au milieu même de l'arbre et tiendrait dans sa gueule un fruit, le tendant à Ève? — A gauche, Adam, nu, cueille le fruit, ce qui semble infirmer l'hypothèse ci-dessus ; à droite, Ève, également nue et debout, semble tendre la main pour recevoir la pomme de la gueule du dragon hypothétique que le raisonnement, plus que la vue, nous montre entre les branches.

63. Entre les colonnes, Dieu est debout en face de l'arbre. Peut-être maudit-il le serpent ?

64. En face de la tentation d'Adam, voici la tentation du Christ : le tableau commence sur la face du pied-droit où nous voyons Jésus (?) nimbé assis ; devant lui, Satan, debout, lui présente trois pierres et lui dit : « Commande que ces pierres se changent en pains ». — Nous avouons ne pas bien comprendre la présence, à côté du Christ, d'un autre personnage debout (c'est peut-être celui-là le Christ, car la mutilation empêche ici de rien affirmer : mais alors quel serait le personnage assis ?) Est-ce déjà un ange qui s'approche pour servir Jésus ? mais nous n'apercevons pas trace d'ailes. — Sur le retour du pied-droit, voici le second acte de la tentation : Satan transporte le Christ sur le toit du temple figuré, selon l'anachronisme si fréquent au XIIe siècle (voir à Beaulieu, Chartres, etc.), par une petite coupole surmontée d'une croix. On remarquera que l'artiste pour permettre au tentateur de transporter ainsi Jésus, a représenté celui-ci très petit, de la taille d'un enfant.

65 et retour du chapiteau n° 56: — le sujet qui occupe l'entre-colonnement est assez confus, mais il semble bien représenter un personnage assis, comme, d'autre part, le retour du chapiteau qui y fait suite nous montre un ange debout. Nous ne pouvons guère hésiter à voir dans cette scène l'interprétation de l'Évangile : « Satan s'étant retiré, les Anges s'approchèrent de Jésus pour le servir. » — C'est l'épilogue et la récompense de la tentation repoussée.

Entrée du Christ à Jérusalem. — 66 et 67. Entrée du Christ à Jérusalem : — en 67, entre les colonnes, est un ensemble mutilé qu'on prendrait à première vue pour un simple ornement, mais dans lequel un examen plus attentif permet de reconnaître une porte de ville : c'est la porte de Jérusalem, auprès de laquelle se dresse un palmier dont les rameaux vont servir à joncher le chemin en l'honneur de Jésus (sur le retour du chapiteau). — Sur la face (66) c'est le Christ lui-même, monté sur l'ânesse, qui s'avance vers Jérusalem ; deux apôtres le suivent (le défaut de place n'a pas permis à l'imagier d'en admettre davantage). — Enfin, tout à fait à droite, nous croyons reconnaître dans une sculpture extrêmement mutilée, l'arbre sur lequel le petit Zachée est grimpé, et auquel un enfant semble arracher des rameaux pour les jeter sous les pas de Jésus.

La Cène. — 68. Jésus et cinq apôtres sont assis à une table recouverte d'une nappe à petits plis, par dessous laquelle on voit le bas de leurs robes et leurs pieds nus. Sur la table sont disposés des pains, des écuelles, etc. Jésus tient à la main un pain, qu'il semble présenter à l'apôtre le plus rapproché de lui. Cette scène est assez bien conservée, relativement du moins, car ici encore, toutes les têtes manquent.

Repas d'Emmaüs. — 69. Sur la face du chapiteau, Jésus semble être assis à table ; près de lui, se tiennent deux personnages debout : ce ne peut être le repas du Christ, déjà figuré ailleurs, ni les noces de Cana, dont les accessoires caractéristiques, les vases d'eau, manquent ; il semble donc bien, comme nous y amène d'ailleurs l'ordre chronologique des sujets, que ce soit Jésus et les disciples d'Emmaüs, comme à Vézelay ; mais l'attitude des deux personnages debout nous oblige à n'émettre cette hypothèse que sous les plus expresses réserves. — Sur le retour, Jésus est debout et à côté de lui se tient un ange. Serait-ce le prélude du repas au désert ? est-ce l'ange qui annonce aux saintes femmes la Résurrection ? nous l'ignorons. — Toutes ces scènes de la vie du Christ ont leur conclusion et leur couronnement dans l'Ascension, figurée au tympan.

Ébrasements. — Pers. de l'ancien Testament. — 70 à 75. Les six personnages, adossés aux co-

lonnes et abrités sous de petits dais, ont toute la raideur des statues du XIIe siècle : ils sont atrocement mutilés, et il est presque impossible de les reconnaître. Tous sont vêtus de robes et de manteaux à petits plis parallèles, serrés au corps.

70. Patriarche tenant un bâton et une table de pierre, de forme bizarre, dont nous ne nous expliquons pas l'emploi.

71. Moïse tenant un bâton et les Tables de la Loi. (Tête brisée).

72. Reine vêtue élégamment. Son corsage est bordé d'un riche galon ; ses cheveux sont tressés en une longue natte qui lui retombe sur l'épaule droite et atteint presque ses genoux. Elle pose la main droite sur son sein ; de la gauche, elle tient un objet brisé indistinct. Comme elle n'a pas plus que les autres statues (sauf le n° 70) conservé sa tête, c'est par hypothèse, en raison de la richesse de son costume, que nous l'avons qualifiée reine ; mais on peut y voir Sara ou Judith, tout aussi bien que la Reine de Saba ou Bethsabé, étant donné surtout que son voisin n'est ni Salomon, ni David, mais bien Moïse.

73. Roi (sans tête) richement vêtu d'une robe bordée d'un galon, serti de pierres précieuses autour du col ; il tenait un sceptre dont il ne reste que des traces. — Ce doit être Salomon, car, parmi les rois de Juda, on ne représente guère aux ébrasements de portail que David et Salomon ; or ce ne peut être David, qui tient toujours à la main un instrument de musique.

74. Patriarche (sans tête) tenant un bâton.

75. Statue très mutilée, sans tête, qui nous paraît représenter une femme, même sans tenir compte de la loi presque infaillible de la symétrie, qui appelle ici une femme comme pendant de la reine n° 72.

Toutes ces statues ayant été brutalement coupées au niveau des pieds, leurs piédestaux ont disparu ; ils nous auraient sans doute, par les sujets qu'ils figuraient, fourni l'explication des grandes statues.

76 et 77. Deux grands anges, plaqués à même sur la muraille, garnissent les écoinçons au-dessus de l'archivolte. Vêtus de longues robes à petits plis et de manteaux flottants, les pieds nus, les ailes étendues, ils se tournent vers le Christ du tympan, à qui ils présentent avec respect, de leurs deux mains, chacun un vase plat, ou plutôt une sorte d'écuelle : ces vases contiennent-ils des parfums ou des prières ? nous l'ignorons, mais nous reconnaissons en tous cas que ces deux figures, malgré leurs mutilations (les faces sont brisées, seuls les nimbes, bordés d'un rang de perles, subsistent), produisent un bel effet décoratif en garnissant la partie nue de la muraille, et contribuent à l'unité du sujet iconographique, en ramenant l'attention sur la figure centrale du Christ montant aux cieux.

78. Saint très mutilé, sans tête, vêtu d'une ample robe à petits plis, tenant à la main un objet brisé indistinct.

Modillons.

79 Indistinct.
80. Tête de démon
81. » fantastique, paraissant rire.
82. » d'homme couronné (?), grimaçante.
83. » de lion.
84. » demi-humaine, rappelant celle des monstres de l'art indo-chinois.
85. » » » »
86. » d'homme.
87. » grimaçante.
88. » de monstre.

Tous ces modillons sont d'une exécution assez grossière.

Partie purement ornementale.

A. Cordon extérieur de l'archivolte : décoré de feuilles dressées, à nervures droites, dont une sur trois a son extrémité relevée en crochet, de manière à former une certaine saillie.

BB. Dais de formes et dimensions variées, tous composés d'arcades à jour très serrées ; les unes présentent une tourelle à chaque angle ; les autres un corps principal au milieu : formant ces édicules dénommés communément « *Jérusalem céleste.* »

CC. Soubassement orné de canaux ; nous retrouvons ce dessin presque exactement à Chartres, au-dessus de la corniche du portail royal : preuve flagrante de l'étroite parenté qui existe entre les deux portes.

D. Chapiteau curieux et élégant, formé par

l'enroulement, autour du fût de la colonne, de la frise EE.

EE. Frise en très faible relief, formée d'une série de feuilles très dentelées, posées à plat au milieu de petites arcatures, séparées par des feuilles droites dressées.

G. SANONER,
Paris.

Le dégagement des anciens édifices.

DEPUIS quelque vingt ans les questions archéologiques, jadis l'apanage d'une élite, sont devenues familières au public, et un peu l'affaire de tout le monde ; parfois l'on voit la foule s'y passionner. Or celle-ci n'a que des raisonnements sommaires, des idées simplistes, et pousse aux solutions radicales, dépassant souvent le but et la mesure ; de telle manière, que l'on pourra désormais redouter son zèle plus qu'on n'a jadis déploré son indifférence.

C'est ainsi que l'on a vu accueillir avec enthousiasme des projets d'embellissement de ville fort risqués, quoique bien intentionnés au point de vue de l'esthétique et de la conservation des monuments anciens. L'idée de dégager ceux-ci d'annexes parasites et de voisinages odieux, a mené les autorités, encouragées par la presse, à dégager radicalement les édifices, à élargir l'espace environnant, à les isoler, et nous voilà sur le chemin d'un déplorable excès, qui consiste à créer le désert autour d'eux et à les laisser seuls au milieu d'un vaste terre-plein, comme les statues au centre des places publiques.

Nos vieilles églises surtout ont été traitées avec cet excès d'honneur; non seulement on a débarrassé de leur gangue ces perles de l'art, quand elles étaient englobées dans des masures accolées à leurs flancs, ce qui était parfait, mais souvent et bien à tort, on a créé des places publiques au pourtour de celles, dont les derniers siècles avaient respecté les abords. Ce fut le sort des églises qui se trouvaient entourées d'un cimetière.

Le pavé banal a remplacé les tertres gazonnés qu'ombrageaient les arbres funéraires ; la chaussée a caché la trace des sentiers jadis frayés par les fidèles recueillis ; le roulage bruyant des rues fait vibrer les murs du temple, jadis abrité par une respectueuse enceinte contre les bruits de la ville. Ainsi, l'église de St-Jacques de Gand se trouve comme échouée au milieu d'un vaste et bruyant carrefour ; ainsi sera bientôt l'église St-Nicolas, si chère jusqu'à présent aux fidèles par ses abords discrets et sa tranquillité sévère.

Augé de Lassus, après Montalembert, a écrit là-dessus de belles pages (1). Il admet l'isolement pour la masse écrasante et implacablement symétrique du Colisée, et pour le temple grec, enveloppé de ses portiques. Mais, selon ce délicat esthète, il n'en est pas de même de l'église, « germée, grandie, en quelque sorte soulevée au labyrinthe ténébreux de ruelles qui embrouillaient comme à plaisir les villes du moyen âge... L'église du moyen âge, la cathédrale surtout, est un centre ; mais elle n'est pas surtout jalousement, étroitement limitée. Enfantée aux enthousiasmes d'une foi ardente, elle enfante à son tour ; elle se plaît à la multiplicité grandissante des chapelles et des sanctuaires particuliers, elle a ses dépendances, sacristie et salle capitulaire ; elle a ses cloîtres et les mystérieuses perspectives des galeries bordées de tombes ; elle a les bâtiments massifs et sombres de quelque palais épiscopal. »

« La cathédrale réduite à la solitude est une cathédrale mutilée, dépouillée, appauvrie ; c'est un roi sans cortège et sans garde-corps, et l'approche devenue trop facile diminue cette gloire et cette majesté. »

« Le moyen âge voulait l'envolée des flèches aériennes, la montée des tours puissantes au milieu des toits et des pignons humblement prosternés; il voulait l'apparition soudaine, au détour d'une rue étroite, des hauts portails, et le rayonnement des roses brusquement apparues ; il voulait la surprise, l'étonnement, les espérances du passant qui cherche les joies et le subit émerveillement du croyant qui trouve son temple et son Dieu ; il ne voulait pas, il ne rêvait pas le triste isolement qui écarte de si loin l'église de la maison et le fidèle de son Dieu : il ne voulait pas les places égarant dans leur immensité l'immensité

1. *L'Ami des monuments parisiens*, 1889, III éd. — Nous reproduisons *in fine* les éloquentes observations de Montalembert, que M. A. Lassus a repris en termes un peu différents.

déchue de la vieille basilique, ni la trahison effrontée des boulevards qui révèlent toute une ville au premier regard d'un voyageur paresseux et distrait. Puissent nos municipalités être moins prodigues de ces dégagements toujours coûteux, souvent cruels ! Ne faisons pas de nos temples chrétiens des orphelins sans famille et condamnés à l'étalage de leur misère et de leur abandon. »

M. C. Sitte vient de publier une nouvelle édition, cette fois traduite en français, de son sensationnel ouvrage « *L'art de bâtir les villes* », dont nous avons rendu compte (1). Il

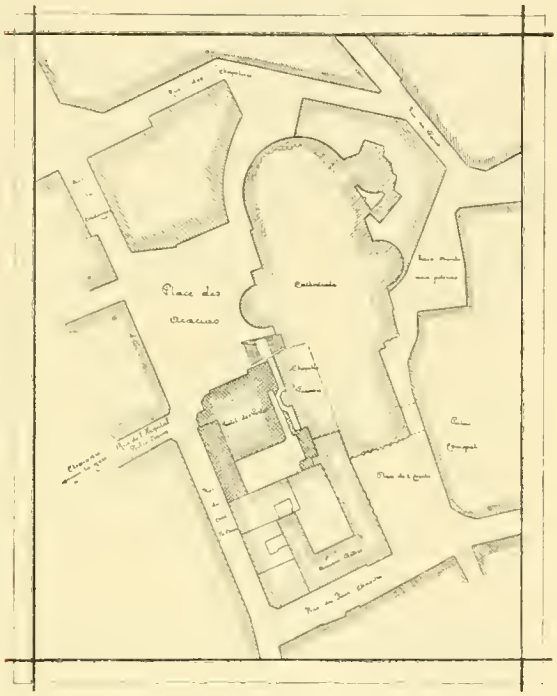


Fig. 1. — Plan des abords de la cathédrale de Tournai.

considère comme une véritable maladie cette rage moderne de tout isoler, et il estime que le dégagement complet des monuments n'est pas favorable à leur aspect; car l'effet produit est éparpillé sur leur pourtour, et n'est concentré nulle part. On ne peut voir, dit-il, un édifice de tous les côtés à la fois, et en faisant le vide autour de lui, on l'empêche de former avec les alentours de ces tableaux variés et pleins d'imprévu, qui font le charme de nos vieilles cathédrales, soudées à la cité par leurs annexes naturelles. Quantité de places règnent devant des églises. Mais on n'a pas assez remarqué, que les anciens évitaient toujours de placer une église au centre d'une place; l'église était toujours adossée par un, deux ou trois côtés. Sur les 225 églises de Rome, 41 sont adossées d'un côté, 96 de deux côtés, 110 de trois côtés, 4 englobées, 6 seulement sont entièrement dégagées, et encore de ces six, deux sont modernes.

M. Ch. Buls, dont on connaît la haute compétence en la matière, s'élève également contre « la manie barbare des dégagements ». — « On a, hélas ! dit-il, dégagé notre cathédrale (1); pour le percement de la rue Sainte-Gudule, on médite de dégager le musée et l'église du Sablon, et nous sacrifierons un bélier à Pallas Polyboulos, conclut l'ancien bourgmestre de Bruxelles, afin qu'elle dégage la cervelle des édiles de la hantise du dégagement (2). »

M. De Wulf, l'architecte qui s'est rendu célèbre par ses beaux travaux de restauration dans l'admirable cité de Bruges, est du même avis. Il rappelle, après M. Sitte, que l'effet esthétique et monumental de Notre-Dame de Paris a été gâté par l'outrance des dégagements, et que les églises de Bruges, cernées de plusieurs côtés par des rues étroites, se rattachent heureusement aux constructions qui les entourent. M. De Wulf conclut que l'on commettrait un grave excès en abattant l'ancienne dépendance de l'hôtel Gruuthuuse, qui touche au cimetière de Notre-Dame.

***

Les réflexions qui précèdent nous paraissent opportunes en présence des travaux dont on nous annonce la prochaine exécution autour de la cathédrale de Tournai. Ils sont fort bien exposés, par un archéologue connu de nos lecteurs, mais dont nous respectons l'anonymat, dans un article tiré du *Courrier de l'Escaut*, auquel nous ferons quelques emprunts.

Voici les grandes lignes du projet en question :

Une douzaine de maisons vers le milieu de la rue des Chapeliers, à droite en montant, et leurs dépendances, donnant sur la place des Acacias, doivent être démolies.

1. Voir notre dernière livraison, p. 170.

1. Lisez : collégiale de Sainte-Gudule de Bruxelles.
2. V. *L'Émulation*, 1903.

Sur leur emplacement, il sera créé une petite place, donnant sur la rue des Chapeliers, ce qui permettra d'apercevoir le chœur de la cathédrale, aujourd'hui complètement masqué par les maisons accolées à ses flancs. De plus, une rue nouvelle, d'ailleurs très courte, établie sur les dépendances actuelles de ces maisons, mettra en communication le centre de la rue des Chapeliers avec la place des Acacias, en longeant le chœur de la cathédrale. Enfin la place des Accacias sera prolongée jusqu'à la poste actuelle (celle-ci comprise), et sur cette place ainsi agrandie, seront ménagés des massifs de verdure qui feront un avant-plan recueilli et poétique au vieux monument.

Ces travaux entraîneront une dépense approximative de 600,000 francs, dont un tiers sera supporté par la ville, le second tiers par le gouvernement et le troisième par des donations (l'une d'elles déjà acquise, de 100,000 francs) et des subsides prévus.

Le projet a reçu de très nombreuses approbations des groupes les plus compétents ; deux opinions contraires furent émises cependant : l'une d'après laquelle il fallait démolir toutes les constructions environnant la cathédrale, de manière à l'isoler complètement ; l'autre protestant au contraire contre tout dégagement et soutenant qu'on devait laisser autour du monument toutes les constructions quelconques que les siècles y ont accumulées.

Le projet arrêté par l'Administration communale, constituant un dégagement partiel et rationnel, évite ces deux écueils et a reçu l'approbation de la plus haute

Fig. 2. — Bâtiments projetés, vus de la Place des Acacias.

autorité en la matière, la Commission royale des Monuments. Il concilie, en effet, l'intérêt de l'art avec le respect de l'œuvre des ancêtres, le souci des convenances particulières avec l'embellissement de la ville, les nécessités de l'esthétique avec l'amour du pittoresque.

Pas n'est besoin de nous arrêter au premier système, il se réfute de lui-même ; le second, qui n'est qu'une réaction contre les exagérations du premier, n'oserait aller jusqu'à soutenir que jamais, et en aucun cas, on ne doit toucher aux alentours d'un édifice ; et, dès lors, son applicabilité peut être discutée dans chaque cas. Or, il n'est certainement pas applicable en l'espèce. Les travaux projetés sont-ils de nature à embellir (dans le sens esthétique du mot) le quartier où ils vont être exécutés ? Auront-ils pour résultat de faire valoir le monument, ou vont-ils, au contraire, dénaturer son caractère ?

Remarquons d'abord que le projet soumis au Conseil réprouve implicitement le principe du dégagement absolu. Jamais on n'a eu l'idée de faire le vide autour de l'édifice ; on veut seulement faire une modeste percée qui permettra de voir une de ses parties, — d'aucuns disent que c'est la plus belle, — aujourd'hui cachée par des constructions parasites, sans valeur intrinsèque et sans lien avec le monument. Certes, si celui-ci était entouré de dépendances, de jardins et de clôtures de son époque et de son style, comme le sont les grandes cathédrales anglaises, par exemple, ce serait un crime que de les démolir.

Mais tel n'est pas le cas pour notre cathédrale. Les maisons qu'on veut démolir ont été accolées aux flancs de l'édifice au XVIIe siècle seulement, sur un terrain jusqu'alors demeuré libre ; les jardins et dépendances du côté de la place des Acacias sont beaucoup plus modernes encore. Ce sont d'infimes et hideuses constructions, à l'aspect le plus lamentable, qui dégradent la vue de la place des Acacias ; ni les unes ni les autres n'ont un lien

quelconque avec l'édifice — les premières le cachent, les secondes le déparent et il n'y a même pas l'excuse du pittoresque à invoquer en leur faveur. Le vrai cadre de la cathédrale de ce côté, c'est un espace modéré entre l'édifice et les maisons avoisinantes, comme cela exista pendant des siècles, où il n'y eut qu'une ou deux maisons, dépendant du Chapitre, entre la rue des Chapeliers et la cathédrale ; telle la Monnaie du Chapitre, aujourd'hui le numéro 41 — et le projet actuel la respecte. Il y avait alors un vaste enclos, dépourvu de maisons, tout autour du chœur, et ce n'est qu'au XVIIe siècle, en vue de faire des fonds pour la transformation que subit l'architecture intérieure de l'édifice à cette époque, que le Chapitre vendit ces terrains pour y bâtir des maisons. Le vrai cadre encore, c'est de laisser un vide le long du chœur, et sur l'emplacement de la place des Acacias, où s'étendait l'ancien encadrement de verdure de l'édifice. Enfin, le long de Notre-Dame, il y a un terrain vide actuellement. Oserait-

Fig. 3. — Arrivée par la rue de l'Hôpital N.-D., vue prise du trottoir de droite, avec les bâtiments projetés en avant du portail de la cathédrale.

on demander qu'on y bâtisse de nouveau ? Cela fait cependant encore partie du projet de dégagement et, pour être logiques, ses adversaires devraient demander qu'on élève sur ces lieux, où fut le cloître du XIe siècle, des maisons dans le goût de celles qui existent encore là tout près.

En résumé, la démolition de quelques maisons sans aucune valeur ou beauté pittoresque, permettra de voir une partie superbe absolument cachée de l'édifice et, élargissant son cadre, lui rendra son aspect primitif.

Peut-on faire d'autres objections au projet ? On a dit que les démolitions projetées ne permettraient pas au passant de voir bien l'édifice dont il sera trop proche. C'est une grande erreur. Ce qui tue un édifice du moyen âge, c'est de ménager des espaces qui permettent de le voir de loin. Il faut le voir de près, avec l'optique resserrée que ses constructeurs ont eue en vue. Lorsque, débouchant de la rue de l'Hôpital, on se trouve tout à coup en face du transept et des tours, l'impression est bien plus vive et la hauteur paraît bien plus grande que si on les avait aperçus à trois ou quatre cents mètres de distance Il en est de même pour la vue du chevet.

On a dit aussi que la rue des Chapeliers perdrait son cachet. Cela n'est pas : elle conserve toute sa partie à gauche, en montant, sa forme générale, et la courbe gracieuse qui fait son mérite et qui sera cause qu'après la tranchée qui y sera faite, on ne s'en apercevra même pas, au moment où on s'engagera dans cette rue, à raison

des groupes d'une dizaine de maisons, dans le haut et dans le bas de la rue, que le projet respecte.

On doit rendre hommage à ce plaidoyer judicieux et éloquent du beau projet que les Tournaisiens sont à la veille de voir réaliser, et l'écrivain de ces lignes aurait d'autant moins de raison d'y objecter, qu'il croit pouvoir revendiquer la paternité de l'idée; il la préconisait déjà, il y a quinze ans, alors qu'il habitait Tournai.

Ce projet, ou du moins la partie essentielle du projet actuel, formait d'ailleurs partie du plan, que mon confrère E. Mortier et moi, avons dressé dès 1897, à la demande de M. le ministre Van den Peereboom, d'un hôtel des Postes à ériger aux abords de la cathédrale et dans un style en harmonie avec cet auguste voisinage.

Les idées de M. Van den Peereboom et nos propres conceptions n'ont pas prévalu ; elles

Fig. 4. — Même point de vue. — État actuel.

ont été renversées par un nouveau courant d'opinion, en ce qui concerne surtout le bâtiment des Postes. Nous nous sommes, depuis des années, inclinés et soumis aux circonstances, sans même élever la voix pour défendre nos idées. Mais voici ce que nous lisons, dans la *Chronique des travaux publics :*

« Un projet désastreux, qui a soulevé une réprobation générale, allait aggraver cette situation en élevant, contre la basse nef du côté nord, le nouvel hôtel des Postes, qui eût rendu à tout jamais impossible le dégagement de cette partie de l'édifice.

Lorsque les anciens bâtiments de l'école Saint-Luc, qui faisaient l'angle de la rue du Curé Notre-Dame, furent démolis, il y a trois ans, en vue de déblayer le terrain pour la construction de l'hôtel des Postes projeté, on se rendit compte, mieux encore que par le passé, de l'effet merveilleux que produirait notre cathédrale si elle était complètement débarrassée de ce côté des constructions qui la masquent.

L'opinion publique s'émut, sa voix se fit entendre au conseil communal contre le projet de l'administration des chemins de fer et des postes, et la presse locale se trouva d'accord avec elle pour combattre ce projet néfaste.

Tous ces efforts furent fructueux : M. le ministre des

chemins de fer fit connaître officiellement qu'il renonçait d'une manière définitive à élever l'édifice projeté sur les terrains qu'il avait achetés à cette fin, contre la nef du côté nord de la cathédrale. »

Ainsi provoqué, on ne trouvera pas étonnant que nous sortions de la réserve que nous avons gardée, par déférence pour certaine personnalité, aussi longtemps que le soin légitime de notre considération nous l'a permis.

Or il n'est pas vrai de dire, comme le correspondant de la *Chronique des travaux publics*, que les bâtiments de la Poste, bâtis en pierre de Tournai, en style de la transition romano-gothique, en bordure de la place des Acacias, auraient masqué la cathédrale.

Le croquis ci-contre *(fig. 2)* en fournit la preuve éclatante. Le bâtiment longeant la rue du Curé

Fig. 5. — Vue prise du trottoir gauche (en venant de la Gare) de la rue de l'Hôpital N.-D., où l'on voit que la tour téléphonique n'aurait masqué qu'une partie de la chapelle-paroisse, édifice de troisième ordre.

Notre-Dame *eût laissé un vaste espace libre entre lui et la nef de la cathédrale.* De la place des Acacias celle-ci restait à découvert et bien en évidence, jusques et y compris le bâtiment actuel de la bibliothèque (1). Il est vrai que nous prolongions la rue du Curé Notre-Dame quelques mètres plus loin que dans le projet nouveau. Mais c'est ici que nous différons légèrement d'avis avec le distingué correspondant du *Courrier de l'Escaut*, auquel nous venons d'emprunter l'exposé du parti qui prévaut.

Les bâtiments des Postes projetés par nous auraient rétabli les abords de la cathédrale dans une situation et sous un aspect analogues à ce qui constituait sa physionomie ancienne. En effet, il devait occuper, non point une place autrefois libre, mais l'emplacement même d'anciennes dépendances capitulaires, à telle enseigne, que les maçonneries démolies pour lui faire place contenaient divers fragments d'architecture de

1. Hôtel des Anciens Prêtres.

l'époque romano-gothique, notamment deux portes romanes destinées à trouver leur place dans l'édifice projeté. C'est donc aller à l'encontre de la réalité historique, que de prolonger la place des Acacias vers l'Ouest, au delà du portail nord.

Nous abaissions le perron actuel, qui noie d'une façon barbare la base du précieux portail. Par-dessus les arcades de notre aile basse, on aurait aperçu la nef de Notre-Dame et la chapelle-paroisse, à l'arrière-plan, comme il convenait le mieux à leur présentation.

En arrivant du côté de la gare, on accède au parvis du Nord (la place des Acacias) par la rue de l'Hôpital, heureusement tracée (peut-être par le hasard) de manière à réserver à l'arrivant cette surprise magique, qui attend le touriste non prévenu à cet impressionnant débouché. D'après notre projet, le regard eût été mené par la nouvelle construction en forme de portique, vers la porte du Nord de la cathédrale assez découverte pour exercer de loin son attirance, sans révéler d'abord toute sa beauté. C'est ce que fait voir notre cliché *(fig. 3)*. La *fig. 4* montre que, de ce côté-là aussi, nous ne cachions pas grand' chose du monument.

Au piéton cheminant sur le trottoir de gauche de la même rue, se serait montré à découvert l'angle de notre bâtiment flanqué d'une tour téléphonique *(fig. 5)*. Celle-ci se projette sur la nef de la cathédrale ; mais nous le demandons à tout homme de bon sens, est-ce qu'elle cache la basilique ? Est-ce qu'on oserait prétendre que le beffroi cache la cathédrale à celui qui descend la rue de St-Martin ? Est-ce qu'un tronc d'arbre à l'avant-plan d'un paysage en dérobe la vue à celui qui n'a qu'à s'écarter d'un pas pour déplacer ce mobile obstacle ?

Ce serait une erreur, que d'isoler la cathédrale sur tout le flanc septentrional. Ainsi l'on ne mettrait pas à découvert la nef romane, mais l'église-paroisse élevée, au XVIe siècle, dans un style des plus médiocres, et surélevée d'une hauteur considérable au-dessus de la place éventuellement à créer. La partie actuellement découverte du vénérable monument est d'une majesté puissante, d'une beauté prodigieuse ; c'est un morceau de premier ordre ; il ne faut pas que la contemplation en soit distraite, aux dépens de l'émotion produite, par une médiocre adjonction. Le reste du vaisseau se tient aujourd'hui discrètement à l'écart. Mais qu'il vienne s'exposer au spectateur à l'égal de la belle porte Mantile, du grandiose hémicycle du transept et du superbe chœur, le tableau se trouvera gâté, et le magique ensemble perdra beaucoup de son prestige.

Aussi bien n'a-t-on pas été très conséquent, et l'on médite de n'étendre la place publique que jusqu'à moitié de la longueur des nefs. Or cette solution est bâtarde.

Le problème qui se posait était de raccorder le mieux possible les constructions de la rue du Curé-Notre-Dame avec la vieille basilique. Selon nous, le point de raccord s'indique sur le monument lui-même. C'est le côté ouest de la porte Mantile. C'est vers cette porte que, dans notre projet, se dirigeait en ligne oblique une façade en forme de portique, formée d'une rangée d'arcades en style de transition.

Cet ensemble de bâtiments de style devait former un entourage homogène et des avenues appropriées à la façade septentrionale de la cathédrale. Le bâtiment des Postes, l'habitation du percepteur, les bureaux de marchandises, tous élevés en pierre de Tournai dans le style ancien, devaient former un ensemble homogène se soudant, d'une part, à la cathédrale, d'autre part, à la Maison des Anciens Prêtres, rue du Four Chapitre. Ils auraient reconstitué, par une appropriation moderne et vivante, des abords adéquats à la basilique romane.

Bien avant que ne fût conçu le contreprojet qui va être mis en exécution, dès 1897, nous avions émis et proposé à l'autorité supérieure l'idée de relier le futur hôtel des Postes à l'Est de la ville (quartier du Séminaire et du Palais de justice) par la rue contournant le chevet, perçant le côté de la rue des Chapeliers *(fig. 1)*, et faisant dans celle-ci la percée prestigieuse qui doit, d'une part, transfigurer cette rue sombre et mal orientée, d'autre part, révéler au passant le chevet encore inconnu de la cathédrale, ce morceau qui n'a pas d'égal en Belgique, et qui, d'un coup d'œil, entrera dans l'âme du passant.

Les Tournaisiens, tout en adoptant cette partie de notre concept, ont repoussé notre projet, et préfèrent dégarnir le flanc des nefs de N.-D. que de lui créer d'intéressantes annexes. L'avenir

décidera qui s'est trompé. Du moins un embellissement considérable résultera du dégagement du merveilleux chœur gothique. (1)

L. CLOQUET.

1. Montalembert, dit M. H. Chabeuf, a montré que les édifices religieux britanniques ne sont nullement supérieurs à ceux du continent, mais présentés dans un meilleur cadre. Il les montre entourés de constructions adventices, cloître, sacristies, salles capitulaires, écoles, maisons canoniales, même de vieux arbres qui les grandissent par la différence d'échelle, tandisque les nôtres, isolés parmi les maisons modernes, ont un aspect de bibelot gigantesque. « C'est une grande faute, ajoute Montalembert, de faire le vide autour des églises gothiques ; elles ne sont pas faites pour le désert comme les pyramides, mais pour dominer les habitations humaines serrées à leur pied. » Et remarquez, poursuit M. Chabeuf, que Montalembert ne parle pas seulement au nom de la beauté morale et populaire de ses chères églises. « Les plus nobles pierres qui soient sous le soleil », c'est aussi pour lui une question d'esthétique et de géométrie. Le vide, qui rapetisse l'homme, produit le même effet sur des monuments où tout est proportionné à l'échelle humaine : sous aucun aspect la cathédrale de Reims n'apparaît plus colossale et plus belle qu'au visiteur qui, la tête renversée, en contemple la masse écrasante de cette étroite rue rempant à son pied nord. Ceux qui, si mal à propos, ont mis tant d'espace aux abords de la cathédrale de Paris et de Milan, n'ont donné que trop raison à Montalembert ; cette idée de la grandeur du vide est d'ailleurs toute moderne et ne remonte pas au delà du commencement du XVIIe siècle ; elle était fort étrangère au génie antique, et les Romains ont dressé la colonne Trajane dans un espace à peine grand comme le quart de la place Vendôme. »

(H. Chabeuf, *Art et Archéologie* dans les *Mémoires de l'Académie de Dijon*, 1901-1902.)

Correspondance.

France.

Honoré Monsieur,

JE voudrais, cette fois, appeler votre attention sur le livre de M. Marignan : *La Tapisserie de Bayeux.*

Au mois de juillet dernier, la *Revue de l'Art chrétien* signalait à ses lecteurs l'importance de cette brochure et l'éloge, qu'elle en faisait, avait fait naître en moi le désir sincère de la connaître plus à fond.

Cette satisfaction vient de m'être donnée, et les observations que me suggère cette lecture, ont, je crois, trop d'importance, pour que j'hésite un instant à vous les communiquer.

Donc, si vous le permettez, nous allons examiner ensemble les diverses raisons que M. M. a mises en avant pour dater, comme il l'a fait, une œuvre dont la valeur iconographique est incontestable et dont la datation peut engendrer de si grandes conséquences pour la chronologie des monuments romans.

Nous suivrons donc M. M. dans ses principales affirmations. Avec lui, nous analyserons l'adoubement des guerriers, les vêtements des monarques et des pontifes, et nous verrons, cet examen terminé, s'il nous est possible et permis d'adopter ses conclusions.

Et d'abord, remarquons-le, c'est bien la broigne que nous montre le costume des chevaliers et non le haubert, comme le prétend M. M. Ce qui ne permet point d'adopter son avis, c'est avant tout la large ouverture rectangulaire que présente sur la poitrine ce harnais de guerre, ouverture qu'on pouvait seulement ainsi aménager, disposer et border dans un vêtement de cuir ou de toile forte et résistante et non dans une cotte de mailles.

Ce détail infirme à coup sûr la thèse de M. M. A supposer que nous fassions erreur, ce qui n'est guère possible, et que cette broigne fût le haubert, quel avantage pourrait-elle bien en retirer ?

La coupe de ce vêtement est, en effet, si particulière, que M. M. déclare nettement qu'on chercherait vainement ailleurs un type identique à celui qu'offre à nos yeux la broderie de Bayeux. Il est donc impossible alors de l'utiliser pour dater sûrement celle-ci.

Le casque, d'autre part, se présente dans toutes les scènes de notre broderie sous la forme conique, avec nasal. Ce manque de variété dans la forme du casque doit retenir notre attention.

En effet, si les brodeuses (1) dont nous consultons le travail, l'avaient entrepris à la fin du XIIe siècle, il est évident qu'elles auraient procédé différemment et que nous aurions vu paraître, dans les scènes qui nous occupent, quelques-uns de ces casques cylindriques arrondis ou à timbre plat, dont l'apparition, d'après M. M., eut lieu vers 1169.

Cette observation faite, passons aux boucliers.

Leur forme n'indique pas non plus la fin du XIIe siècle. Il est facile de prouver qu'elle fut en usage longtemps avant cette époque et pour convaincre les plus rebelles, il suffit de les renvoyer au sceau de Guillaume le Conquérant, comme à ceux de Guy de Laval (1095), de Raoul de Vermandois (1116), de Thibaut, comte de Blois (1130).

Que devons-nous penser à présent du gonfanon d'Eustache, comte de Boulogne et des tourteaux qui le décorent ? A dire vrai, on ne voit pas en quoi ces connaissances peuvent justifier la façon de voir de M. M., puisqu'en somme, il avoue spontanément qu'elles apparaissent dès le milieu du XIIe siècle, c'est-à-dire, vingt ans au moins avant l'époque à laquelle il lui plaît d'attribuer la broderie normande.

Ce n'est point entièrement exact.

La bannière dont le pape fit présent à Guillaume le Conquérant était fort belle et enrichie d'une croix. De son côté, son couronnement terminé, Guillaume fit don à Rome de la bannière d'Harold, toute d'un tissu d'or très pur et portant l'image d'un homme armé.

Ainsi, à n'en pas douter, d'après le récit des écrivains du XIe siècle, les bannières recevaient

1. J'attribue la broderie à des femmes, mais elle peut tout aussi bien avoir été l'œuvre d'hommes. Pour plus d'exactitude, il faudrait peut-être mettre brodeurs de l'un ou l'autre sexe, là où je fais uniquement mention de brodeuses.

déjà, à cette lointaine époque, des ornements particuliers. Si les tourteaux d'Eustache, qui eurent même origine, se sont maintenus dans le blason des comtes de Boulogne, c'est apparemment que ces derniers furent fidèles au premier choix de leurs ancêtres, alors que d'autres puissants seigneurs montraient moins d'entrain pour suivre les traditions des leurs. La fin du XIIe siècle n'a donc rien à démêler avec les connaissances que nous fournit l'œuvre de Bayeux.

Quand on parle de chevaliers, il n'est guère possible de passer sous silence les montures sur lesquelles ils accomplirent tant d'exploits !

Sur ce point, je serai bref.

L'observation, que fait M. M. à propos des couleurs variées que nos brodeuses ont données aux chevaux, n'est pas aussi concluante qu'elle paraît l'être à première vue.

D'abord, le nombre des animaux ainsi brodés n'est pas considérable. Sur les 41 chevaux que j'ai pu compter dans les quelques scènes que j'ai sous les yeux, un seul répond au signalement de M. M.

Eussent-ils été plus nombreux, quelle conclusion pourrait-on tirer de ce nombre, en faveur de la thèse de M. M., étant donné que cette bigarrure est en désaccord avec le reste des données fournies par la broderie bayeusaine ? De deux choses l'une, ou bien, alors, il faudrait admettre que cette mode a été en vigueur également à l'époque que nous indiquent les autres détails, ou bien, qu'il y a là fantaisie d'artistes, ce qui serait loin de surprendre les archéologues familiarisés avec un art qui vise avant tout à l'harmonie du coloris et au plaisir des yeux.

Abordons maintenant les diverses représentations du costume royal.

M. M. appelle l'attention de ses lecteurs sur la robe, la couronne, le sceptre et le globe des souverains figurés sur la broderie de Bayeux. A notre tour, examinons chacun de ces objets et cherchons les lumières qu'ils peuvent nous fournir.

« Le roi Edouard, dit M. M., à la page 42 de sa brochure, est vêtu d'une tunique longue... il tient le sceptre à fleurs de lys et porte une couronne à trois fleurons accentués : on ne saurait trouver un exemple semblable en 1070-1080. »

Voilà une affirmation catégorique ; mais, en vérité, est-elle bien fondée ?

Dans la pompe royale au sein de laquelle la broderie normande l'offre à deux reprises à nos regards, Harold porte une fois la robe longue, comme Édouard, et l'autre, une robe de dimension moindre. En 1170, les deux modes auraient donc marché de pair, et, partant, l'affirmation de M. M. perd de sa valeur dans une mesure plausible. En outre, Henri I, en 1035, et Louis le Gros, 1108-1137, portent tous deux des robes d'une longueur égale à celle des monarques anglais. D'autre part, la couronne aux trois fleurons accentués, dont M. M. semble faire tant de cas, se voit également sur le sceau de Robert, 996-1031, sur deux miniatures attribuées par Green au Xe et au XIe siècle et dans les planches relatives à S. Henri, XIe siècle, que le P. Cahier emprunte à un manuscrit de Munich et qu'il donne aux pages 58 et 61 de ses *Nouveaux Mélanges d'Archéologie* (Curiosités mystérieuses).

Que dire du globe surmonté de la croix ? Guillaume le Conquérant en est déjà pourvu sur le sceau qui le représente en majesté ; enfin, le trône sur lequel siège Harold, dans la scène de son couronnement, est presque identique à celui que nous montre le sceau de Henri I, pendant que le long sceptre qu'il tient en main se retrouve à peu de chose près sur une monnaie frappée à son effigie et donnée par Lavisse, à la page 176 de son album historique.

Nous voici parvenu au costume liturgique et, cette fois, nous devons nous arrêter sérieusement devant le consécrateur de Harold, l'archevêque Stigant.

Faut-il le dire ? il est surprenant de voir M. M. accorder si peu d'attention à ce personnage, alors qu'il scrute avec tant de minutie le costume des chevaliers, des rois et même les particularités relatives aux animaux représentés sur l'œuvre de Bayeux.

La haute position du Primat de Cantorbéry méritait mieux et exigeait plus de réflexions. Il faut convenir aussi que les renseignements qu'on peut en tirer n'ont guère l'air de favoriser la datation proposée par M. M.

« Stigant, écrit-il, est debout, revêtu de la tunique longue, de l'étole et de la chasuble dont

la coupe appartient au XIIe siècle, et est tout à fait semblable à celle de l'évêque de Beauvais, Barthélemy (1165). » Nous allons voir mieux et plus.

D'abord, soit dit en passant, la prétendue tunique longue est la dalmatique ou, tout au moins, l'aube parée. Ensuite, la coupe de la planète est loin d'appartenir exclusivement à la fin du XIIe siècle. Comme il est convenable de n'avancer aucune assertion sans preuves à l'appui, je renvoie aux volumes 7 et 8 de *La Messe* (Rohault de Fleury). Hugues d'Auxerre (sceau), en 1126, et Geoffroy de Vendôme, en 1133, portent tous deux une chasuble semblable à celle de Stigant; nous la retrouverons de même pour les IXe, X^e et XIe siècles, dans les planches DXXXIX — DXL — DXLVIII — DLXXV — de l'ouvrage ci-dessus nommé. Ces exemples, d'autre part, appartiennent à tous les peuples de la chrétienté.

L'étole ne peut nous arrêter un instant, pas plus que le pallium, dont la forme et le décor ont trop varié au XIe et au XIIe siècle pour qu'on puisse faire état du type ici représenté. Quant au pectoral, j'en ai parlé suffisamment dans une lettre précédente pour n'avoir pas besoin d'y revenir présentement.

Poursuivons.

La façon dont Stigant tient le manipule dénote une époque ancienne. D'après Rohault de Fleury, elle est presque exclusivement en usage au IXe siècle.

Mais ici se place une observation qui me semble de la plus haute valeur.

Si la broderie de Bayeux datait de 1170, Stigant aurait eu évidemment crosse en main et mitre en tête. Cette coiffure épiscopale devient, en effet, d'un usage presque général au XIIe siècle.

Hugues de Rouen la porte en 1146; les évêques de Lisieux, Bayeux et Lincoln l'ont de même à la fin du XIIe sur leurs sceaux et on peut ajouter que le dernier de ces sièges en avait été gratifié dès 1123. Enfin, en 1061, l'abbé bénédictin de St-Augustin de Cantorbéry avait reçu le privilège des pontificaux.

Seul donc, le Primat de toute l'Angleterre serait privé d'une telle marque honorifique et cela à la fin du XIIe siècle ! Le fait n'est pas admissible, et la représentation de Stigant plus que toute autre est de nature à faire rejeter la datation proposée par M. M. pour la broderie de Bayeux.

Il est clair comme le jour que des brodeuses ayant le souci du détail jusqu'au point de mettre des rubans au cou des faucons et d'attacher des grelots au collier des chiens, n'auraient pas manqué de placer la mitre sur la tête de Stigant si à l'époque où elles maniaient l'aiguille, l'archevêque de Cantorbéry l'eût portée.

Reste maintenant la question relative au poème de Wace.

Remarquons, en commençant, — M. M. en convient du reste lui-même, — que les brodeuses de Bayeux ne le suivent pas uniquement, et de plus, qu'elles ont représenté toute une série de scènes dont on ne trouve pas la moindre trace dans le Roman de Rou. Par ailleurs, si, dans leur travail, elles avaient reproduit à la lettre les indications de Wace, ainsi que le veut M. M. (p. 111), elles n'auraient pas manqué de représenter les Saxons avec la barbe et de longues chevelures, puisque tel était, aux yeux de l'auteur du roman en question, le signe distinctif entre les deux peuples (p. 112).

Or, elles n'en ont rien fait.

Mais passons.

Si Wace est l'inspirateur de la broderie bayeusaine, il faut nécessairement que les costumes figurés sur celle-ci soient exactement ceux que l'on portait à l'époque où il vivait.

Nous avons vu longuement qu'il est loin d'en être ainsi et que force détails de la broderie indiquent même une époque de beaucoup antérieure à celle de 1170.

L'imagerie de Bayeux étant en désaccord palpable avec les types fournis par la fin du XIIe siècle, il faut rigoureusement en déduire que les brodeuses ne s'inspirèrent point du roman de Wace.

Si les hauts faits de Guillaume le Conquérant n'étaient pas suffisamment connus en eux-mêmes pour guider nos ouvrières et qu'elles aient eu besoin de recourir aux compositions littéraires de leur temps, on peut alors supposer qu'elles ont eu entre les mains quelque chanson de geste disparue depuis et peut-être à jamais !

Recevez, honoré Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

26 janvier 1903. P. MAYEUR.

Italie.

Les vols d'œuvres d'art dans les églises. — Erreurs d'auteurs. — Les peintures de Marcaria.

Les vols d'œuvres d'art dans les églises.

J'Ai mentionné, l'année dernière, le vol, dans l'église Sainte-Sabine, d'un tableau par Sassoferrato (1605-1685). L'église, située sur le mont Aventin, est une des plus anciennes de Rome. Elle a été consacrée par le pape Sixte III (pontificat de 432 à 440) et érigée au titre cardinalice par le pape Symmaque (pontificat de 498 à 514). Honorius III la concéda en 1222 à saint Dominique, qui fit un couvent, où il habita longtemps, du palais pontifical attenant à l'église. Le sanctuaire fut modifié à diverses reprises et reçut en 1587 sa forme actuelle, à trois nefs divisées par des colonnes antiques en marbre de Paros.

L'une des chapelles est consacrée à saint Dominique, et c'est là que se trouvait le tableau volé, dit la *Vierge au Rosaire* entourée de saint Dominique et de sainte Catherine. L'église renferme d'autres peintures relatives à la vie du Saint, exécutées notamment par Thadée Zuccari (1529-1566) et son frère Frédéric (1542-1609).

Le tableau de Sassoferrato a été retrouvé et, grâce au cardinal Mathieu, titulaire de l'église, il a été remis à sa place.

La Société Saint-Augustin a publié de cet ouvrage une excellente reproduction en couleurs.

Le village de Novalesa est situé dans les Alpes, non loin de Suse ; il possédait une ancienne abbaye convertie, en 1884, en établissement universitaire, le collège Umberto I°, qui ne s'y installe que pendant l'été. Le bourg est très fréquenté durant la belle saison.

L'église de l'abbaye possédait quatre tableaux.

L'Adoration des Bergers, par François Le Moine.

La Déposition de la croix, attribuée à Daniel de Volterre.

La Crucifixion de saint Pierre, copie du tableau de Caravagge.

L'Adoration des Rois, par Rubens.

Ces quatre toiles ont été volées, au mois d'octobre dernier.

Sous toutes réserves, en ce qui concerne les attributions.

Erreurs d'auteurs.

Dans son fascicule de novembre dernier, la *Revue de l'Art chrétien* a dit quelques mots d'une rectification que j'ai faite dans l'*Emporium* de Bergame, à un travail de M. P. Gauthiez paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1889-1890).

Je m'explique, car ce n'est pas à la légère qu'on doit contredire un confrère.

M. Gauthiez a fait une étude très sérieuse sur les peintures de Luini; il a signalé à Lugano une *Crucifixion* peu connue, car la fresque est dans une villa particulière appartenant à M. Vedani. Je connais depuis longtemps cette peinture et j'ai été fort surpris, en relisant M. Gauthiez dix ans après sa rédaction, de voir que l'auteur indiquait sainte Véronique parmi les personnes qui entourent la Croix ; je n'avais aucun souvenir de cette figure et, dans le doute, je m'étais promis de vérifier le fait à mon prochain voyage à Lugano ; il eut lieu en 1901 et alors j'ai pu me convaincre que le personnage que mon confrère avait pris pour sainte Véronique, parce qu'il tient une étoffe blanche à la main, était saint Jean. Aucun doute n'est possible, car le visage du saint est pourvu d'une barbe légère, il est vrai, mais parfaitement apparente.

Cette inadvertance vient évidemment de ce que dans un salon particulier on n'a pas le loisir d'étudier une peinture comme dans un musée.

Mais voici non plus des inadvertances, mais des erreurs énormes, commises par M. Niké, dans un volume intitulé *Florence historique, artistique, monumentale, Guide d'Art dans Florence*, édité par la maison Firmin Didot.

Pour en donner une idée, je ne citerai qu'un fait ; il suffira amplement, mais il y en a bien d'autres.

M. Niké conduit son lecteur à la galerie Palatine du Palais Pitti.

Il l'arrête devant la *Vierge du Grand-Duc* de Raphaël, et lui donne les renseignements que voici :

« Ce petit chef-d'œuvre, exécuté pour le grand « duc Ferdinand, fut conservé comme une sorte « de palladium dans la famille de Medicis; de là « lui vient son surnom de la Vierge du Grand « Duc. »

Je ne relève pas la qualification de *petit chef-d'œuvre*, chacun étant libre d'apprécier à sa façon le mérite d'une œuvre d'art. Pour beaucoup de personnes, et je suis du nombre, la Vierge du grand-duc est un chef-d'œuvre absolu : l'une des plus pures et des plus idéales conceptions de la Vierge de tous les temps et de tous les pays.

Je suppose qu'un lecteur, ayant observé que M. Niké ne donne pas la date de la peinture, recherche cette date en consultant un tableau généalogique de la famille de Medicis, pour savoir à quelle époque a régné le grand-duc Ferdinand qui a commandé la Vierge à laquelle on donna son nom.

Il trouvera que le premier grand-duc, qui a porté le nom de Ferdinand, a régné de 1587 à 1609.

Si ce lecteur est un ignorant et s'il a foi en M. Niké, il en conclura que Raphaël vivait encore en 1587.

Or Raphaël est mort en 1520.

Et si ce même lecteur jette un coup d'œil sur le catalogue de Pitti, il verra que la Vierge a été peinte en 1505 et qu'elle a été achetée en 1799 par le grand-duc Ferdinand III de la maison de Lorraine.

De tout ceci M. Niké n'a eu cure. Il avait dans l'idée que la Vierge du grand-duc devait être le *palladium* de la maison de Medicis, cela lui a suffi et avec une insouciance inconcevable il a forgé une histoire grotesque.

Le reproche de renfermer des erreurs et des inexactitudes n'est pas le seul que mérite ce volume.

Il a été mis en vente à Florence dans l'été 1902, et, comme il n'est pas daté, l'acheteur pouvait croire naturellement que c'était une nouveauté.

Or, il saute aux yeux de tous ceux qui connaissent Florence que la rédaction de M. Niké remonte à dix ou douze ans, car il ne tient nul compte des changements importants qui ont eu lieu dans les musées depuis son voyage en Toscane, si toutefois ce voyage a eu lieu. Il n'est pas difficile, en effet, d'écrire en restant chez soi, un pareil volume au moyen d'écrits antérieurs. Si c'est le cas de M. Niké, il faut reconnaître qu'il s'est fort mal servi de ses prédécesseurs.

Il faut bien reconnaître que la critique de la littérature d'art est devenue d'une indulgence excessive ; presque toujours ce sont des louanges, exagérées, presque jamais on n'y trouve une parole de blâme.

Ce système a pour résultat d'induire en erreur le public.

Il appartient à une publication indépendante, comme est la *Revue de l'Art chrétien*, de réagir et de mettre les choses à leur point réel.

Je suis entré dans cette voie, il y a quelques années déjà ; après M. Fierens-Gevaert, c'est le tour de M. Niké ; après M. Niké, ce sera le tour d'un autre ; seulement je me garderai bien de sortir de ma compétence. Et, en réalité, je ne fais que suivre en ceci l'exemple de notre regretté Mgr Barbier de Montault ; il frappait fort quelquefois mais toujours il frappait juste et était documenté pour répondre à ceux qui critiquaient ses critiques.

Les peintures de Marcaria.

Marcaria est une localité d'environ 9,000 habitants, située dans la province (département) de Mantoue ; elle n'est jamais visitée par les touristes.

Dans l'église du cimetière de la cité se trouvent des fresques récemment remises en lumière par les soins de l'archiprêtre don Benedini.

Ce sont des peintures votives, exécutées en 1494, à la suite d'une peste qui désola la contrée.

Elles sont en forme de diptyques et de triptyques et représentent la Madone avec l'Enfant, accompagnés des saints Antoine abbé, Bernardin, Roch, Jean-Baptiste, Christophe et de l'archange Michel. Ce sont clairement les patrons des personnes qui ont commandé les peintures, étant figurées à genoux, en costume du temps, aux pieds de leurs protecteurs.

Une particularité intéressante de ces peintures consiste dans la façon dont les compositions ont été comprises.

Elles sont traitées plutôt en tableau de genre qu'en tableau de sainteté.

Dans les fonds sont représentés des paysages et des scènes se rapportant à des événements de la localité.

Ainsi, dans l'une des fresques, on voit un homme à genoux qui présente à un saint un petit enfant tenant une colombe à la main ; à côté saint Michel tue le dragon. Il est probable que le fidèle a voulu rappeler un péril qui a menacé la vie de l'enfant.

Ailleurs, deux personnes tiennent dans les mains une vue de l'église paroissiale de Marcaria posée sur un terrain ravagé par les eaux. C'est une allusion à une inondation causée par le débordement d'une rivière voisine qui fit des dégâts dans le pays mais qui laissa l'église intacte.

Toutes les fresques sont traitées simplement par des mains assez peu exercées, mais elles sont les témoignages de la foi et du goût pour les arts qui animaient les anciens habitants de Marcaria.

GERSPACH.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 31 janvier 1903.* — M. Schlumberger annonce à l'Académie que M. Manrouard, chargé d'affaires de France à Athènes, a adressé au ministre des affaires étrangères un rapport relatif au classement, parmi les monuments nationaux du royaume de Grèce, de deux des plus importantes constructions franques qui subsistent dans ce pays et conservent le souvenir de la domination des Villehardouin dans la péninsule de Morée au XIIIe siècle, à la suite de la quatrième croisade. Ces deux ruines franques sont celles de la grandiose forteresse de Chlernoutzi ou Clermont, auprès de la mer, au sud de Cyllhène, et celles non moins curieuses de l'église Sainte-Sophie, d'Andravida, capitale des Villehardouin.

C'est la première fois que le gouvernement grec se préoccupe de protéger officiellement les monuments francs, encore si nombreux sur le territoire du royaume hellénique.

L'origine du crucifix en Gaule. — M. Schlumberger lit un mémoire de M. Brehier, professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand, intitulé : L'introduction du crucifix en Gaule.

L'idée de représenter le Christ en croix a été longtemps écartée par les artistes chrétiens. Les premières représentations connues du crucifix, la sculpture de la porte Sainte-Sabine à Rome, la miniature de l'Évangile de Rabula, les ivoires du Musée Britannique, les ampoules du trésor de Monza, ont une origine syrienne. C'est donc en Syrie, et probablement chez les Nestoriens, que la crucifixion a été d'abord représentée.

Un texte de Grégoire de Tours nous apprend que le crucifix apparaît en Gaule dans une peinture d'une église de Narbonne. La vue du Christ étendu sur la croix, presque nu, excita le scandale et, à la suite du songe d'un prêtre, l'évêque dut faire recouvrir l'image d'un voile. Or, Narbonne était, au VIe siècle, une des principales colonies de ces marchands syriens qui étaient établis dans toutes les grandes villes de l'Occident depuis Carthage jusqu'à Paris. Il est permis de croire que ce furent des Syriens qui introduisirent en Gaule cette nouveauté, mais de longues années se passèrent avant qu'elle entrât dans la vie religieuse des Occidentaux.

Séance du 6 février. — M. Clermont Ganneau communique des photographies de monuments antiques découverts par le P. Paul de Saint-Aignan, de Tyr. C'est d'abord une inscription latine des croisades, en caractères du XIIIe siècle, provenant de Saint-Jean d'Acre et contenant l'épitaphe de Dame Brisa, fille de Johannes Medicus et femme de G. Petrus de Saone (?).

Ce sont ensuite deux grandes statues, de style égyptien, découvertes près de Tyr et portant des dédicaces phéniciennes faites à un dieu, dont le nom est effacé, par un personnage appelé Baalchillem, fils de Baalyaton ; ces deux monuments doivent être classés de l'époque ptolémaïque.

M. S. Reinach a remarqué à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg un manuscrit français d'une beauté et d'une conservation exceptionnelles, dont il fait passer les photographies sous les yeux de l'Académie. Ce manuscrit, provenant du duc de Bourgogne Philippe le Bon, est orné de 93 miniatures, dont 13 de grande dimension, sont de la même main. Elles forment une illustration continue de l'histoire de France jusqu'à la fin du règne de Charles V.

Dans le nombre, il y a des chefs-d'œuvre représentant la mort de Roland à Roncevaux, le songe de Charles le Chauve, saint Louis ensevelissant les morts à Mansourah, la bataille de Courtrai, celles de Crécy et de Poitiers.

M. Reinach pense que ces miniatures sont du même auteur que le retable de Saint-Bertin, aujourd'hui au château de Wied et à la National Gallery, et les attribue à Simon Marmion, artiste de Valenciennes, mort en 1489, que l'on appelait « prince d'enluminure ». Ainsi, la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg serait en possession d'une des œuvres capitales de l'art français, comparable à la série des miniatures de Fouquet conservées à Chantilly.

Séance du 20 février. — M. Clermont-Ganneau communique le croquis, qui lui a été envoyé par M. Weber, de deux sculptures anciennes, récemment découvertes aux environs de Tripoli de Barbarie. Les inscriptions latines que l'on relève sur ces monuments montrent qu'il s'agit du tombeau d'un homme et d'une femme, deux époux, l'un et l'autre d'origine africaine, en raison de leurs noms puniques. Sur le couvercle qui recouvre la cuve funéraire du mari est peint un lion bondissant avec cette épitaphe : *Qui leo jacet :* sur l'autre, on lit : *quæ lea jacet.* M. Clermont-Ganneau démontre que les défunts ainsi qualifiés de « lion » et de « lionne » devaient être des adeptes du fameux culte de Mithra, dont les initiés du quatrième degré portaient le titre de « lion ».

M. Schlumberger lit une note relative à un petit monument qu'il vient d'acquérir et qui présente le plus grand intérêt à cause des noms illustres qui y sont gravés.

C'est une petite tessère de bronze, sorte de petite amphore du genre des *tisserulæ ædificiorum* destinées à être noyées dans la maçonnerie des monuments en construction, comme on le fait encore de nos jours en murant des pièces de monnaies dans les fondations.

L'importance de ces petits monuments tient à ce qu'ils sont inscrits aux noms des plus grands personnages de Rome et de l'Empire aux IVe et Ve siècles.

Sur la tessère acquise par M. Schlumberger figurent, scellés sur des rubans d'argent incrustés dans le bronze, les noms de l'empereur d'Orient Zénon, du célèbre Odoacre devenu à partir de 477 patrice d'Occident, enfin, du préfet de la ville, Symmaque, l'ami et le beau-père de Bocci.

Cette tessère doit être datée des environs de l'an 485 de Jésus-Christ.

M. S. Reinach communique, de la part de Hamdy bey, directeur du musée de Constantinople, un rapport d'Edhem bey, chargé de la continuation des fouilles de Tralles. Ce document mentionne la découverte d'un magnifique portique en marbre, qui a été transformé plus tard en église byzantine, et trois têtes en marbre : une de Déméter, l'autre d'Athéna, l'autre de Zeus Sérapis, toutes d'un très beau travail.

M. Collignon donne lecture d'un rapport sur les fouilles de deux *tumuli* qui ont été exécutées par M. Degrand, consul de France à Philipoli, dans la vallée de la Toudja, en Bulgarie.

Elles ont amené la découverte de vestiges d'une civilisation primitive offrant des analogies avec ceux que nous ont fait connaître les fouilles d'Hissarlik, et celles des anciennes nécropoles de Chypre.

Séance du 27 février. — M. Berger communique à l'Académie une nouvelle inscription funéraire qui lui a été adressée par le P. Delattre. Il s'agit de l'épitaphe d'une femme qui s'intitule « négociante de la ville ».

Il donne aussi lecture d'une notice sur six nouvelles inscriptions samaritaines, qui ont été découvertes par le P. Ronzevalle.

Ces inscriptions se composent d'une série de lettres isolées et séparées par des points, système d'abréviation fort usité chez les juifs, dans lequel on a cru reconnaître des passages de la bible et où ne figure que la première lettre de chaque mot.

M. Clermont-Ganneau place sous les yeux de la compagnie la photographie d'une statuette de bronze appartenant à M. J. Laytwed, de Beyrouth, et provenant de Kefr Djezzin, près de Berdja, au sud de l'antique Byblos. Elle représente un personnage debout, aux longs cheveux coiffés à l'égyptienne. M. Clermont-Ganneau montre qu'il faut y reconnaître un dieu, le fameux Jupiter du temple de Baalbeck.

Séance du 6 mars. — Le président a lu la dépêche par laquelle M. Paul Desjardins l'informait officiellement de la mort de son beau-père, M. Gaston Paris, et a aussitôt déclaré la séance levée en signe de deuil.

Séance du 13 mars. — Le président donne lecture d'une lettre du ministre de l'Instruction publique invitant l'Académie à se faire représenter, le 16 avril, aux fêtes du centenaire de l'installation de l'Académie de France à Rome, du 25e anniversaire de la création de l'École française de Rome, et de l'achèvement des fouilles de Delphes.

Séance du 20 mars. — MM. le Dr Capitan et l'abbé Breuil présentent des reproductions de peintures au nombre de quatre-vingts, et qui seraient de l'époque préhistorique quaternaire magdaléenne, qui ont été découverts sur la paroi de la grotte de Font-de-Yonne (Dordop). On y voit des bisons, un bovidé, des rennes, des chevaux, des bouquetins, des antilopes, des mammouths.

M. Léopold Delisle offre à l'Académie une monographie intitulée : *Autour des origines du Suaire de Lirey*, par le chan. Ulysse Chevalier. Le savant correspondant de l'Académie y résume l'état de cette question et publie plusieurs textes récemment découverts au Vatican, s'accordant de tout point avec la thèse qu'il a précédemment soutenue et qui, on se le rappelle, concluait à la non-authenticité du suaire.

M. Clermont-Ganneau communique de nouvelles photographies du tombeau des sectateurs de Mithra, récemment découvert par M. Weber aux environs de Tripoli de Barbarie.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Mémoires*, année 1902. — Jusqu'au début du XIVe siècle, les portraits que l'on rencontre dans la miniature sont rares et malhabiles. Brusquement l'art du portrait se développe, et le XVe siècle voit sa merveilleuse éclosion. Une étude attentive des tableaux de présentation qui ornent la première page de beaucoup de manuscrits, les miniatures des bréviaires, missels et chroniques peuvent en fournir une ample moisson. M. H. Martin propose qu'on s'applique avec méthode à former une galerie des grands hommes et des femmes illustres du moyen âge. Toutefois, il faut y prendre

garde, la plus grande partie des effigies présentées par les miniaturistes doivent être rejetées en tant que portraits, et rien n'exige plus de circonspection que l'acceptation de portraits authentiques. C'est ce que M. Martin met en lumière à propos de quelques figurations remarquables, tout en étudiant aussi de remarquables portraits authentiques.

M. H. Stein apporte une bien précieuse contribution à la future monographie de l'abbatiale de St-Denis. Un passage du « cartulaire blanc » de l'abbaye, en date 1247, ignoré jusqu'ici, prouve que le maître d'œuvre chargé de la reconstruction de l'édifice à la suite d'un coup de foudre en 1231, fut Pierre de Montereau († 1267), appelé à tort Pierre de Montreuil par A. Lance et par Ch. Bauchal, et considéré sans preuve formelle comme l'architecte de la Sainte-Chapelle, avec certitude comme auteur du réfectoire et de la Chapelle de la Vierge à Saint-Germain des Prés, et, avec grande probabilité, du réfectoire de Saint-Martin des Champs, cette merveille d'élégance hardie. M. Stein, après avoir déploré les remaniements opérés, de 1806 à 1846, par Legrand, Celérier et Debret, qui y ont fait pour sept millions de travaux avant Viollet-le-Duc, fait quelques remarques au sujet des reconstructions faites sous Louis IX.

M. P. Durrieu étudie deux miniatures de Jean Fouquet appartenant à la bibliothèque royale de la Haye ; on devra à M. Durrieu un inventaire à peu près complet des œuvres de ce gracieux maître.

Signalons encore une étude de M. le baron J. du Teil sur le Saint-Suaire de Lirey et une description, par M. le comte Couret, d'un livre d'heures attribué à Gérard David et qui paraît avoir été celui du pape Alexandre VI.

Reprenons maintenant le compte rendu sommaire des séances.

Séance du 21 janvier. — M. Paul Vitry présente la photographie d'une *Vierge* en bronze du XVe siècle, découverte par feu M. de Rochemonteix dans l'église d'Apchon (Cantal) et qu'il suppose être de travail flamand.

M. Pallu de Lessert fait une communication sur Salvius Julianus, proconsul d'Afrique.

M. Cagnat lit une note de M. Gauckler sur une mosaïque trouvée autrefois à Carthage.

M. Héron de Villefosse présente, au nom de M. Perdrizet, deux tessons de verre, trouvés à Sidon, qui ont dû faire partie d'un pavement en mosaïque.

M. le docteur Capitan fait hommage de plusieurs de ses travaux sur des antiquités préhistoriques.

Séance du 28 janvier. — M. G. Bapst fait une communication sur les travaux exécutés au Palais du Louvre par Pierre Lescot et Jean Goujon. M. Monceaux attire l'attention de la Société sur l'inscription dite de Renault conservée au musée d'Oran. Les martyrs dont elle parle ont sucombé en l'an 329.

Séance du 4 février. — MM. de Mély et Maurice sont élus Membres résidants.

MM. Poupardin et Roustan sont élus Correspondants nationaux à Paris et à Toulon (Var).

Séance du 18 février. — M. Schlumberger fait une communication sur un sceau de plomb byzantin portant le nom de Jean, évêque d'Afrique.

M. Enlart présente les photographies de plusieurs bijoux trouvés dans l'île de Chypre et datant de l'époque byzantine.

M. Héron de Villefosse communique une note de Mgr Toulotte sur deux martyrs d'Afrique des années 295 et 304.

M. Vitry entretient la Société de la statue d'une dame agenouillée datant du XVIIe siècle et conservée à Poitiers. Ce n'est pas Jeanne de Vivonne, comme on l'a cru, mais Claude de l'Aubespin.

M. Poinsot communique une lettre adressée à Peiresc par M. d'Ollivier, au sujet des antiquités de Tunis.

Séance du 4 mars. — M. Marquet de Vasselot présente une statuette japonaise du VIIIe siècle en bronze doré récemment acquise par le Louvre.

M. Maurice étudie l'origine du nimbe d'après les monnaies de l'empire romain.

M. Monceau explique l'effigie et la légende d'un sceau byzantin de Jean, évêque d'Afrique.

M. le Docteur Capitan rappelle la découverte d'objets préhistoriques faite à Cocherel près Évreux, au commencement du XVIIIe siècle et que Montfaucon a enregistrée.

Séance du 11 mars. — M. Henri Martin lit un procès-verbal relatif à la découverte de la statuette de Bourges mentionnée dans une séance précédente. Ce document a été rédigé, le 15 août 1902, par M. Baron à Bourges.

M. l'abbé Bossard présente un livre d'heures de la fin du XVe siècle, ayant appartenu à la famille de Cursay.

M. Durrieu établit que la sainte représentée dans un tableau de l'école flamande récemment signalé n'est pas Ste Geneviève, mais Ste Marguerite.

Séance du 18 mars. — M. l'abbé Thédenat présente une anse en bronze trouvée à Naix

(Meurthe et Moselle) et envoyée par M. Dennrenter.

M. Cagnat communique le texte de quelques inscriptions latines provenant de Syrie, dont il a reçu copie et estampage du R. P. Rouzevalle, il y ajoute le texte d'un milliaire de Bettignie récemment découvert.

M. Maurice revient sur la question de savoir à quelle époque le diadème apparaît sur les monnaies des empereurs romains.

M. Monceau étudie une inscription grecque chrétienne trouvée en 1824 à Tripoli d'Afrique et dont l'original est perdu.

Séance du 25 mars. — M Chapet communique les photographies de deux statues représentant des divinités fluviales, qui se trouvent dans la Commègenes, sur les bords de l'Euphrate, près de Séleucies.

M. de Mély lit une notice sur le verrou de Sainte-Sophie à Constantinople. Il devait représenter un serpent.

M. Blanchet communique une note de M. Morel sur un anneau en bronze portant une tête de satyre.

M Vitry présente la photographie d'un portrait de Dunois peint au XVe siècle et conservé à Amboise chez M. Galtan.

L'Art Sacré. — *Association pour l'enseignement des Arts appliqués au culte*, — a tenu, le 10 févr. sa seconde assemblée générale annuelle, sous la présidence de M. Luc Olivier-Merson, membre de l'Institut.

L'éminent professeur de l'École des Beaux-Arts, dans un spirituel discours vivement applaudi par les nombreux fervents d'art religieux qui formaient son auditoire, après avoir exposé les résultats déjà obtenus par la Société, a rappelé le but poursuivi, qui est d'améliorer l'état actuel des édifices religieux, au point de vue de l'art. Par la création d'écoles spéciales, par l'organisation de conférences, par la publication d'une revue, la Société espère obtenir que l'industrialisme, qui tend à envahir de plus en plus le temple, laisse, dans la mesure du possible, une plus large part à l'art individuel.

Le supérieur du grand séminaire de St-Sulpice ayant autorisé l'*Art Sacré* à visiter la nouvelle chapelle du séminaire d'Issy et la si curieuse collection d'objets liturgiques anciens qui vient d'y être installée, cette Société organise pour le 20 courant une promenade artistique d'un haut intérêt, la première d'une série, qui sera réservée à ses membres.

L'Administration municipale de Neuilly vient de constituer une commission d'histoire locale, prise tant dans son sein que parmi les personnes compétentes de la ville, avec mission de rechercher, réunir et, s'il y a lieu, publier les documents les plus intéressants sur le passé de cette ville.

Cette Société historique se propose, notamment, de reconstituer par un plan le périmètre et les quelques vestiges restés debout du château de Louis-Philippe, si déplorablement détruit en 1848, et qui était l'une des plus belles résidences royales ; d'étudier les origines et le développement, rappeler les souvenirs, des châteaux de Madrid, de Bagatelle, de la Folie Saint-James, de la « Porte Mahiaux », de la plaine des Sablons, des Ternes, etc.

Le VIe Congrès international des architectes. — Le Congrès se tiendra à Madrid les 6-13 avril 1904. — Les questions déjà inscrites à l'ordre du jour sont les suivants :

1° L'art moderne (ou appelé tel) dans les œuvres d'architecture.

2° La conservation et la restauration des monuments d'architecture.

3° Le caractère et la portée des études scientifiques dans l'instruction générale de l'architecte.

4° Influence des procédés modernes de construction sur la forme artistique.

5° La propriété artistique des œuvres d'architecture.

Société diocésaine d'Art chrétien de Namur. — Cette Société, récente et encore toute modeste, est appelée à un sérieux avenir. Elle tient annuellement deux séances générales, alternativement à Namur et en Luxembourg.

M. Niffle Anciaux, le distingué secrétaire, a donné une conférence sur les *Verres églomisés*, c'est-à-dire le verre décoré à froid.

M. le chanoine Sosson a insisté sur l'intérêt des objets de mobilier et d'orfévrerie qu'il a rencontrés dans les églises de Durbuy, Érezée, Soy-Fisenne, Nassogne et sur la restauration désirable des églises d'Ollomat et de St-Germain. M. l'abbé Pierre a donné une notice sur la tour romane de S. Denis-Bovesse. Une excursion a eu lieu à Wéris, qui possède une église du XIe siècle. M. J. Nickens a donné une communication sur l'état actuel des restes de l'église de la célèbre abbaye d'Orval.

Le bulletin contient les dessins relevés de l'église de St- Michel à Dinant, modeste mais curieux morceau du XIIIe siècle, ayant des décorations polychromes d'un genre très particulier.

Bibliographie.

VIE ET ŒUVRE DE FRA ANGELICO DE FIESOLE, par P. NIEUWBARN, O. P.

LE « mouvement d'opinion » qui se manifeste autour des œuvres, disons plutôt des chefs-d'œuvre de Fra Angelico, est-il l'effet d'une mode, d'une impression fugitive, d'un courant momentané ? Nous ne le pensons pas ; il se produit sur trop de points à la fois et se manifeste par trop d'ouvrages sérieux de critique artistique pour n'être pas la preuve d'un retour sincère, profond même à une juste appréciation des meilleures traditions de l'art. De France, d'Italie, d'Angleterre, d'Allemagne, de Belgique nous sont venues les publications les plus intéressantes sur Fra Angelico — nous les avons signalées à nos lecteurs. — Nous voulons aujourd'hui les entretenir d'une publication hollandaise : *Vie et Œuvre* (Leven en werken) *de Fra Angelico*, par F. Nieuwbarn, Ord. Præd. Cette publication prend rang parmi les plus importantes. Nous pensons même n'en avoir pas encore rencontré de plus riche en reproductions du grand peintre chrétien, reproductions les mieux réussies, en même temps que le texte lui-même est richement et artistiquement illustré.

Le format du volume, grand in-folio, aide beaucoup à la beauté des reproductions en héliogravure, dont la grande dimension n'exclut pas le fini, au contraire. Et il y en a soixante-douze, c'est bien la collection la plus complète que nous connaissions. L'auteur, E. M. Nieuwbarn, Dominicain, outre le sentiment d'admiration qu'inspire Fra Angelico à tous ceux qui savent pénétrer les beautés d'un chef-d'œuvre, a pour lui l'affection, l'enthousiasme que tout Dominicain doit éprouver pour les œuvres d'un Frère dont le talent unique est un des ornements les plus rares dont puisse se parer un Ordre religieux. Combien de grands orateurs, de grands théologiens, de saints même dans les nombreux Ordres religieux dont l'Église est fière ! mais combien peu de peintres, de saints peintres, comme Fra Angelico, faisant valoir et resplendir par le pinceau les plus éloquentes manifestations de la piété, les sentiments les plus profondément pieux de nos mystères !

Nous sommes donc en présence d'un travail considérable et d'une originalité incontestable.

Analysons la suite des chapitres qui le forment, afin que nos lecteurs puissent se faire une idée de son importance :

CHAPITRE I. — *Vie* de Fra Angelico. Fra Angelico religieux, son entrée au monastère de Fiesole, noviciat à Cortone. — Culture des arts dans l'Ordre et dans le Tiers-Ordre de St-Dominique. Vie intérieure spirituelle, vie claustrale.

CHAPITRE II. — Fra Angelico et l'*art en général*. Influence de Giotto, Orcagna, Mazolino — Son talent propre — miniatures — panneaux de peinture sur bois — peintures murales. — Trois périodes — Anatomie, dessin, coloris.

CHAPITRE III. — *L'Art chrétien* fondé sur l'amour — sincérité et profondeur du sentiment chrétien. — Forme nouvelle et inspiration ancienne. — La mystique chrétienne, sa fin. Union de la mystique et de la scholastique ; l'une éclaire les esprits sur la vérité — l'autre fait resplendir les sentiments religieux sur la figure extérieure des saints, la représentation des mystères.

CHAPITRE IV. — *Le Christ*. Le type du Christ, la représentation du Christ par Fra Angelico dans tous les mystères, dans toutes les scènes de sa vie mortelle depuis sa naissance jusqu'à sa résurrection, son ascension.

CHAPITRE V. — *Les Madones de Fra Angelico*. — Types variés, dans tous les actes de la vie de la Ste Vierge jusqu'à son couronnement : ses représentations entourées de saints dans le ciel.

CHAPITRE VI. — *Les Anges* de Fra Angelico. — La hiérarchie céleste. — Les attributs. — Compréhension de l'Ange et représentation dans la peinture.

Ce magnifique ouvrage se termine par un éloquent parallèle entre les deux *Angéliques* et à jamais célèbres religieux de l'ordre Dominicain : l'Ange de l'école, S. Thomas d'Aquin et l'Ange de l'art : Fra Angelico.

MAURICE GOSSART. Un des Peintres peu connus de l'école flamande de transition. JEAN GOSSART de Maubeuge, sa vie et son œuvre, d'après les dernières recherches et des documents inédits. — 147 pp., illustré de 2 pl. gravées et de 12 pl. en phototypie hors texte. — Lille, Édition du Beffroi (sans date).

C'est assurément une entreprise méritoire d'écrire l'histoire de Jean Gossart ou de Mabuse, — les deux noms désignent le même peintre — sur des données nouvelles et des recherches puisées à des sources certaines. On rencontre très fréquemment le nom de ce maître dans les musées, dans les collections particulières, dans les ventes. Mais lorsque l'on demande aux historiens d'art quelques renseignements sur la vie du peintre, on les trouve généralement

aussi parcimonieux que peu étayés. M. Maurice Gossart, qui semble être un descendant, et qui est tout au moins un homonyme du peintre, a donc bien fait de soumettre à une étude nouvelle la vie d'un maître de renom, dont le pinceau a été très productif.

La moisson, il faut bien en convenir, n'a pas été abondante, et sans donner à ce compte rendu une extension que ne comporte pas la place qu'il doit occuper, je crois pouvoir résumer tous les points que l'on peut considérer comme acquis.

On ignore la date de la naissance du peintre, mais il est très probable qu'il a vu le jour à Maubeuge, dont il a pris le nom : on trouve pour cette ville le nom de Mabuse, dans certains documents anciens.

On ignore aussi quelle fut son éducation et la nature de l'enseignement qu'il aurait reçu. On croit que son père était relieur. Celui-ci, mis en rapport avec les dames du Chapitre noble de Sainte-Aldegonde à Maubeuge, a eu des livres d'heures, — manuscrits enluminés sans doute, — à sa disposition, et c'est grâce à cette circonstance heureuse que Jean Gossart aurait trouvé une initiation à l'art qu'il devait cultiver. Cela ne semble pas bien péremptoire. La première date certaine relative à Jean Gossart est celle de 1503. On le trouve inscrit, à cette date, au livre de la Gilde de St-Luc d'Anvers, sous le nom de « *Jennyn van Hennegouwen, peintre* » en qualité de franc-maître. Comme l'âge de 30 ans était exigé pour l'admission dans la corporation, il est permis de croire que Gossart est né au commencement du dernier tiers du XVe siècle.

Dans cette ville opulente, où les arts étaient en pleine floraison, il semble que Gossart fût bientôt un peintre en vue. Nous le trouvons, le 26 octobre 1508, devenu l'un des familiers du bâtard Philippe de Bourgogne, faisant partie de la suite de ce prince qui, accompagné d'une brillante escorte, fut, auprès du pape Jules II, envoyé en une ambassade dont l'objet n'a pas été bien éclairé. Le peintre demeura à Rome avec Philippe de Bourgogne, jusqu'à la date du 22 juin 1509, époque à laquelle le prince avec sa suite revint aux Pays-Bas.

Ces dates sont à noter ; elles prouvent que Jean de Maubeuge, dont la plupart des peintures décèlent une forte influence italienne, n'a eu guère que huit mois pour s'en pénétrer, car il ne semble pas être retourné en Italie.

Il demeura attaché à la maison de Philippe de Bourgogne, homme aimable, grand ami des arts et des lettres, peu difficile dans ses mœurs, vrai type du grand seigneur de la Renaissance, et qui, obéissant bien à regret aux exigences de la politique, mourut sur le siège de l'évêché d'Utrecht, en 1524. Après la mort du prélat, Gossart passa dans la maison d'Adolphe de Bourgogne, et alla habiter Middelbourg avec ce nouveau patron ; c'est là que Lambert Lombard de Liége devint son élève.

En 1516, nous trouvons Gossart en relation avec Charles V, qui fait payer à l'artiste 40 livres de gros, pour deux portraits que le peintre avait fait de la princesse Éléonore, sœur du futur empereur.

Mabuse paraît avoir été peintre de cour, par caractère comme par état, et s'être très bien accommodé de la dépendance des grands, avec lesquels il vivait.

Il est mort en 1533. Cette date précise et dont la découverte est récente, est due aux recherches de MM. Guillain et Kennis.

L'auteur a cherché à faire l'inventaire à peu près complet des peintures connues du maître qu'il étudie, et de celles qui, avec plus ou moins de probabilité, peuvent lui être attribuées, et ici, il ne faut suivre M. M. G. qu'avec prudence et des réserves très formelles. Il y a trois ou quatre œuvres importantes qu'à mon avis il importe de rayer du catalogue :

1° Le mariage de la Vierge (triptyque). Cette peinture considérable, dont malheureusement les panneaux s'étaient voilés et disjoints, a dû être soumise à une époque assez récente à une restauration qu'il était difficile de tenir dans des limites discrètes. Mais même pour ceux qui ont étudié cette peinture avant cette réparation devenue nécessaire, ni la composition, ni la coloration — où dans les draperies le blanc nuancé domine, — ni le style ne rappellent Jean Gossart. Il faut écarter ce nom parmi ceux des peintres auxquels il serait possible d'attribuer l'intéressant triptyque de Lierre. Il en est de même du triptyque de Watervliet, si malmené par le temps et les restaurations successives dont la peinture a eu besoin. Mais ce qui reste encore du travail original, ferme et un peu heurté, relevant du style des anciens maîtres flamands, ne permet pas de l'attribuer à Gossart.

Le dernier catalogue du musée de Berlin, rédigé avec tant de science et de circonspection, n'accepte pas Gossart comme le peintre de la jeune fille occupée à peser de l'or. Ce serait l'œuvre d'un disciple ou d'un imitateur de Mabuse.

Mais un panneau dont il convient de refuser d'une façon absolue la paternité à Gossart, c'est celui dont l'auteur donne deux descriptions différentes. Selon la première, empruntée à Waagen, si je ne me trompe, ce serait *la légende du comte de Toulouse ;* une page plus loin, la composition est indiquée plus exactement d'après le

catalogue de l'exposition de Bruges : Saint François d'Assise renonçant au monde, et restituant à son père les habits somptueux qu'il tenait de lui. Nous avons décrit et donné une reproduction de cette œuvre exquise (1).

Il n'y a là aucune trace de l'influence de la Renaissance italienne, généralement si sensible dans l'œuvre de Gossart, et parmi les nombreux savants qui ont visité l'Exposition de Bruges, je n'en sache pas un seul qui aurait, à propos de ce petit poème, mis en avant le nom de Gossart.

Il y a, au surplus, assez de panneaux authentiques et signés de ce maître pour établir la nature de son grand talent. Il faudrait d'excellentes raisons pour augmenter le nombre de ceux que l'on ne peut lui contester.

Le livre de M. Maurice Gossart est un travail d'érudition et de recherches méritoires, mais il gagnerait beaucoup à être coordonné avec soin, en élaguant tout ce qui est étranger à l'artiste et au milieu dans lequel son œuvre s'est produite. On se demande, pour citer un exemple, ce que fait, à la fin du volume, sous le titre de *Pièces justificatives*, le document contenant les *Instructions données à Philippe, bâtard de Bourgogne, admiral, par François de Melun, prévôt de Saint-Omer, etc., etc., ambassadeur de Charles, prince d'Espagne, et de l'empereur Maximilien à Rome.*

La pièce n'est pas sans intérêt historique, mais c'est en vain que l'on y chercherait la moindre allusion à Gossart et à ses travaux.

J. H.

LES MUSÉES ROYAUX DU PARC DU CINQUANTENAIRE ET DE LA PORTE DE HAL A BRUXELLES. ARMES ET ARMURES D'ART. Publié par M. M. J. Destrée, J. Kymeulen et Hector Thys. — Bruxelles, A. D. Kymeulen, 15e livraison.

Cette importante publication, dont nous avons eu à plusieurs reprises à entretenir nos lecteurs, après avoir subi un temps d'arrêt, vient de faire paraître sa 15me livraison.

Celle-ci se compose de cinq planches accompagnées de notices détaillées, à savoir :

1° *Une chaire de vérité*, travail brabançon de la seconde moitié du XVe siècle.

2° *Fragments de vitraux*, seconde moitié du XIVe siècle.

3° *Plat en émail de Limoges*, travail de Pierre Raymond : 1596.

4° *Faïences belges*. Du XVIIIe siècle au début du XIXe siècle.

5° *Faïences belges*. Du XVIIIe au commencement du XIXe siècle.

Ces nouvelles planches sont exécutées avec beaucoup de soin, et ne dépareront pas la collection déjà nombreuse de reproductions qui ont déjà paru dans ce recueil.

Les notices, qui accompagnent et expliquent ces planches, contiennent toutes les informations que le lecteur peut désirer sur les objets très fidèlement reproduits, sans entrer dans des détails superflus. Dans le fascicule que nous avons sous les yeux, nous avons vu avec plaisir la reproduction de la chaire à prêcher de l'église d'Alsemberg. Ce sont des modèles assez simples à imiter et d'un caractère artistique qu'il est bon de populariser autant que possible. Les fragments de vitraux du XIVe siècle, si rares en Belgique, et qui très probablement proviennent de la cathédrale de Tournai, sont également très intéressants.

Dans un recueil de cette nature, il convient assurément de reproduire des objets de curiosité : il faut bien tenir compte du goût des collectionneurs et des enseignements que recherche l'amateur ; mais il importe surtout de propager les modèles qui peuvent inspirer les praticiens, et servir à l'enseignement des artistes qui s'adonnent aux arts décoratifs.

J. H.

HISTORIA DE LA SANTA J. A. M. DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, por el Lic. D. Antonio Lopez Ferreiro, vol. V°, in-8°, 381 pag. ; plus 184 pp. de pièces justificatives. — Santiago, Imprenta y Enc. del Seminario Conciliar Central. 1902.

C'EST pour fournir une contribution à la science archéologique en Espagne, encore à ses débuts, que M. Ferreiro a consacré plusieurs chapitres de son Histoire à l'étude de l'art chrétien dans la ville de Santiago.

L'ouvrage terminé présentera, croyons-nous, une histoire complète de l'art religieux dans une ville qui renferme des monuments si intéressants. L'auteur, en effet, tout en décrivant le rôle ecclésiastique et politique des Prélats et du Chapitre de St-Jacques, nous raconte avec le plus grand soin tout ce qu'ils firent en faveur de l'art et des artistes, et en particulier, la part que chacun prit dans la construction et l'embellissement de leur merveilleuse cathédrale. Déjà dans le vol. IIIe de son ouvrage (1), il nous donne une étude très étendue sur ce dernier monument, l'origine de son plan, et les analogies qu'il pré-

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 372, planche VII.

1. Santiago. Imprenta del Seminario Central, 1900.

sente avec celui de St-Sernin de Toulouse. Le volume V^e embrasse les différents travaux accomplis dans celui-ci ou dans d'autres édifices de la ville pendant les dernières années du XIIIe siècle. Le splendide *Pórtico de la gloria*, terminé à cette époque, la vieille cathédrale, le cloître, la chapelle du palais archépiscopal, tels sont les intéressants sujets dont il nous entretient.

En outre, l'auteur développe la question des *conchas* ou coquilles que les pèlerins de St-Jacques emportaient chez eux en souvenir de leur pèlerinage, et dont on avait à Compostelle plus de quatre-vingts ateliers. — M. Ferreiro confirme de nouveau l'interprétation des sujets représentés dans le *Pórtico de la gloria*, exposée antérieurement dans son opuscule, *El Pórtico de la gloria* (1), interprétation qui a été combattue, dans cette même Revue, par Dom Roulin (2).

Nous tenons à dire que le livre de M. Ferreiro est illustré de nombreuses photogravures ; on y trouve également sur les monuments qu'il étudie une grande abondance de documents tirés des archives de Compostelle, pour la réunion desquels il n'a ménagé ni son temps ni sa peine. On pourrait pourtant, à notre avis, souhaiter que quelques clichés fussent mieux réussis, et plus détaillées peut-être certaines descriptions des monuments, dont les artistes feraient leur profit; leurs travaux en seraient grandement facilités.

L. SERRANO.

LES ÉGLISES ROMANES DE LA HAUTE-AUVERGNE, par Ad. DE CHALVET DE ROCHEMONTEIX. Paris, Picard et fils, Clermont-Ferrand, Guyot et Busson. In-4° de CVIII-517 pp, 14 pl. hors texte, très nombreuses gravures dans le texte; préface par le comte R. DE LASTEYRIE.

LES études historiques et archéologiques, peu développées jusqu'à ces dernières années dans le département du Cantal, viennent de prendre un rapide et brillant essor. Une société savante qui publie une intéressante revue (3), a été créée à Aurillac; MM. Farges et Marcellin Boule ont écrit un guide excellent de ce département ; enfin, M. de Rochemonteix, que la mort vient d'enlever prématurément à la science, a

Fig. 1. — Eglise Notre-Dame des Miracles à Mauriac.

1. Santiago. Imprenta del Seminario Central, 1893.
2. *Revue de l'Art chrétien*, mars-avril, 1895.
3. *Revue de la Haute-Auvergne.*

fait imprimer un livre très remarquable sur l'architecture des édifices religieux de cette région; livre inspiré par l'amour du sol natal et le désir de conserver le souvenir d'édifices toujours intéressants que le vandalisme contemporain s'efforce de dénaturer, ou de détruire.

La Haute-Auvergne n'a jamais été une région bien riche; aussi, en dehors de rares exceptions,

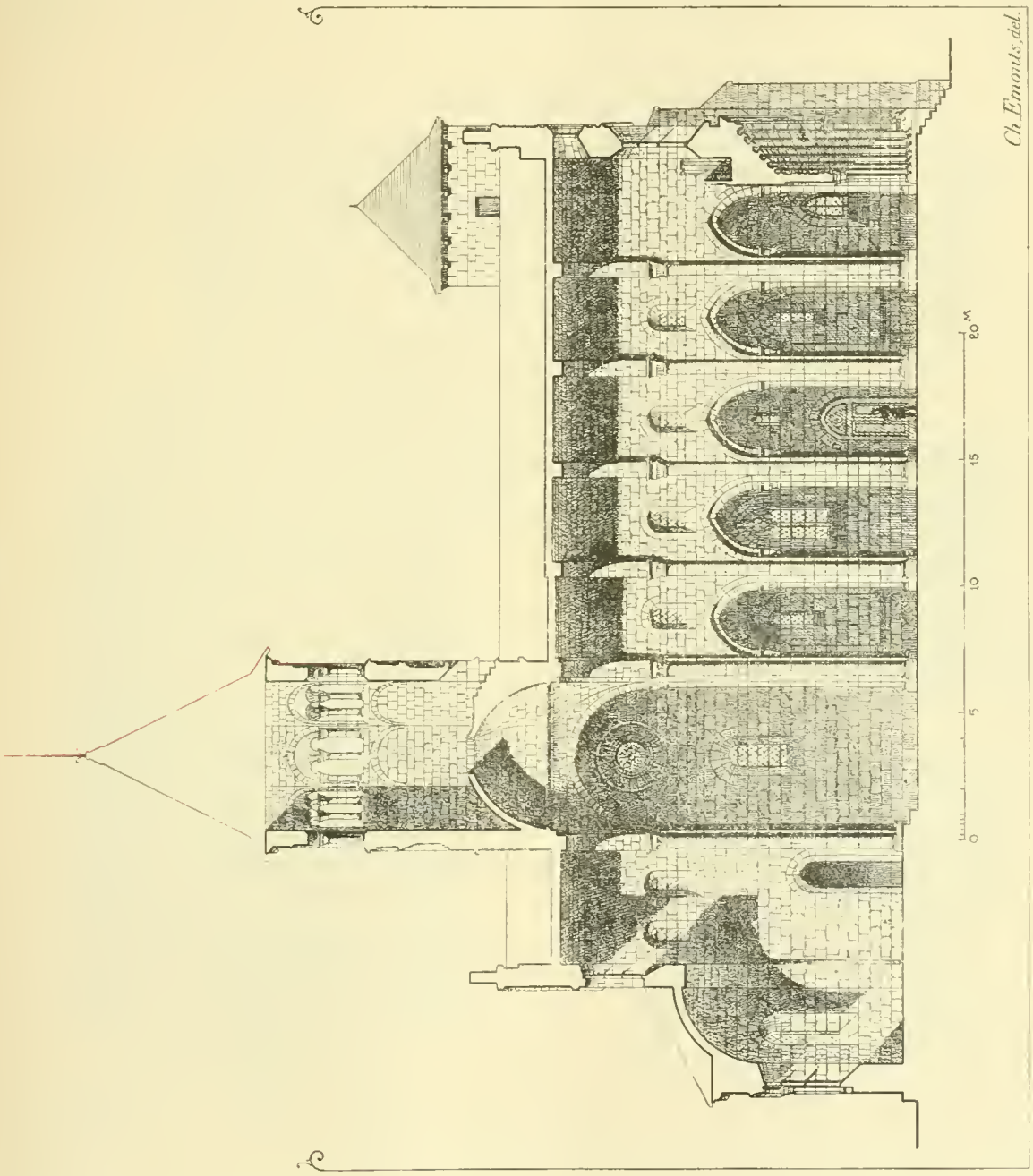


Fig. 2. — Église Notre-Dame des Miracles à Mauriac.

telles que Mauriac et Ydes, le travail des architectes et des sculpteurs depuis le commencement du XIe siècle et même jusqu'au XIIe, reste timide et souvent barbare et grossier. Ce n'est donc point par l'ampleur de leurs proportions ou par le fini de leurs détails que se distinguent les églises Cantaliennes. Leur intérêt consiste surtout dans leur variété et leur originalité,

provenant soit des tâtonnements d'ouvriers inexpérimentés, soit de la situation du Cantal, placé entre des régions influencées par trois ou même quatre écoles romanes. « Rien de plus attachant que des régions ainsi placées : ou bien les influences diverses s'y combattent et déterminent par leur rencontre des édifices singuliers, bizarres ; ou bien les monuments appartenant à chaque école se répandent çà et là dans une

Fig. 3, 4 et 5. — Cuve baptismale de l'église Notre-Dame des Miracles à Mauriac.

sorte de désordre et se pénètrent réciproquement ; ou bien ces compétitions, non seulement laissent à l'artiste la liberté du choix entre des écoles presque également voisines, mais souvent lui permettent de rompre à la fois avec des traditions dont aucune n'est assez puissante sur lui pour enchaîner sa propre individualité (1). »

1. Anthyme St-Paul, *Revue de l'Art chrétien*, 1898, p. 485

Pour déterminer ces différentes influences, M. de Rochemonteix décrit, d'abord, le relief du sol et les divisions géographiques de la région étudiée ; et cela était nécessaire. D'un versant à l'autre, en effet, les différences observées sont nombreuses ; c'est ainsi que l'architecture, comme l'idiome et le costume, peut se diviser dans la Haute-Auvergne en trois parties, selon le versant sur lequel on la rencontre.

Fig. 6. — Vierge en bois sculpté à Bredons (XIIe siècle.)

Au Sud-Ouest, dans l'arrondissement d'Aurillac, l'influence est caractérisée par la forme des monuments d'où disparaît la formule auvergnate; par l'ornementation où se manifestent les procédés poitevins, languedociens et saintongeais (?) ; par le pittoresque de l'idiome où se retrouve la poétique intonation de la langue de Mistral. Mais dans cette contrée même s'établiront des subdivisions toutes naturelles indiquées par la

nature du terrain : la partie Montagneuse et la Chataigneraie.

Du Nord-Est au Sud-Est, dans les arrondissements de St-Flour et de Murat, c'est-à-dire depuis les confins de la Lozère et de l'Aveyron, jusqu'aux extrêmes limites du Carladez et du canton de Marcenat, les procédés de l'Aquitaine et du Velay se substitueront à l'École Auvergnate, au point d'annihiler, en maints exemples, le faire de cette dernière.

Enfin, au Nord-Ouest, dans l'arrondissement de Mauriac et sur toute la superficie de ce triangle formé par le cours de la Bertrande, le Puy-Mary, la rivière de la Rhue et la Dordogne

Fig. 7. — Église de Roffiac.

les monuments religieux seront, avec des atténuations diverses, le reflet des écoles d'architecture de la Basse-Auvergne, du Limousin et du Poitou.

Fig. 8. — Église d'Anglards-de-Salers.

Cette subdivision, généralement exacte, me paraît cependant un peu trop absolue.

Les premiers principes posés et développés, M. de R. établit les caractères généraux de l'architecture dans la Haute-Auvergne, et passe en revue les différentes parties de l'édifice.

Le plan est assez simple ; il se compose dans la grande majorité des cas d'une nef rectangulaire terminée à l'Est par une abside. Les églises

Fig. 9. — Aurillac.

de Molompize, St-Urcize, Dienne *(fig. 22)*, Allanche, Bredons, Cheylade, Marcenat, Chalinargues, St-Amandin, Mauriac, Montsalvy, Brageac sont ou étaient pourvues de collatéraux.

La forme des chevets est plus variée ; ainsi, on trouvera le chevet droit à Bredons, St-Cernin, Saint-Illide, Chaussenac, Crandelles, Vèze,

Cussac, Molèdes, Sériers, Vebret, Lascelles, etc., l'abside semi-circulaire à Vieillespesse, Laroquevieille, Jou-sous-Monjou, Jaleyrac, St-Poncy, etc., l'abside à pans coupés à Andelat, Mentières, Védrines-St-Loup, St-Saturnin, Roffiac *(fig. 7)*, Lanobre, etc. Une seule abside est pourvue d'un déambulatoire avec chapelles rayonnantes, celle de Ste-Urcize. Signalons cependant une disposition qui a une certaine analogie avec les chapelles rayonnantes: les absides de Roffiac, d'Andelat et de St-Saturnin sont pourvues de niches pratiquées dans l'épaisseur du mur et non apparentes à l'extérieur. C'est un système de construction dont j'ai eu l'occasion de signaler des exemples à Beaulieu, à St-Maurice-de-Roche et à la chapelle St-Jean au Puy (1). M. Labande

Fig. 10. — Eglise d'Anglards-de-Salers.

vient de décrire un monument analogue, inconnu jusqu'ici, à St-Etienne-des-Sorts (1).

Sur l'ordonnance intérieure peu de remarques à faire; les églises du Cantal ne sont que très exceptionnellement pourvues le long des murs latéraux des grandes arcades si fréquentes en Velay et en Provence. Dans les églises à collatéraux, la nef n'est généralement pas éclairée, il existe ou existait cependant des fenêtres aux nefs de Bredons, de Mauriac et de Montsalvy.

Les coupoles sont établies sur trompes, sauf

1. Labande, *Études d'Histoire et d'archéologie romane*. Provence et Bas Languedoc. Avignon et Paris, 1902, in-8°, p. 187.

1. Noël et Félix Thiollier, *L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*. Le Puy, 1900, in-f°, pp. 68, 87 et 158.

à Auriac-Église où se trouve une coupole sur pendentifs que M. de R. attribue à l'influence des maçons Corréziens. Je ne connais pas d'autres coupoles analogues dans cette région de la France et, jusqu'à plus ample information, ce serait pour moi le point extrême, du côté de l'Est, de l'influence de l'école périgourdine (1).

Certaines bases de colonnes s'écartent sensiblement de la formule attique. Au lieu de tores

Fig. 11. — Église de Menet.

superposés séparés par une scotie, on trouvera des séries de fleurs, des têtes isolées ou groupées sous des arcatures. Les tailloirs, généralement simples, forment toujours retour d'équerre sur les parois latérales, même dans les églises les plus anciennes.

1. Je ne parle pas de la coupole sur pendentifs de l'église de St-Georges-l'Agricol (Hte-Loire) que j'ai de bonnes raisons pour croire refaite au XVIIe s. cf. N. et F. Thiollier, *op. cit.*, p. 147.

En dehors de l'arrondissement de Mauriac, l'ornementation des chapiteaux est assez simple; dans l'arrondissement de Murat, on trouve d'assez bonne heure un type spécial de chapiteau décoré de tiges flexibles terminées par un crochet ou une boule.

Les portails des églises étant presque toujours ouverts au Sud, les façades occidentales sont excessivement simples et se composent d'un mur droit amorti par un pignon plus ou moins aigu.

Fig. 12. — Église de St-Cirgues de Jordanoe, croix processionnelle (XVIIe siècle.)

Un très grand nombre de portes ont été refaites après la guerre de Cent Ans. Celles qui remontent à l'époque romane n'ont généralement ni tympan ni linteau, et se composent d'une ou de plusieurs archivoltes retombant sur des colonnettes. Pas de porches romans, sauf à Mauriac (*fig. 2*), Anglards-de-Salers et Ydes (*fig. 15*);

mais presque partout il en a été ajouté au XVe s. C'est là que se traitaient les affaires, là que se réunissaient les magistrats municipaux.

En dehors de l'arrondissement de Mauriac, les absides sont très simples ; seule, dans l'arrondissement de St-Flour, l'abside de Roffiac *(fig. 7)* est particulièrement riche. Nous sommes là tout près du Velay, et il faut voir, croyons-nous, dans l'ornementation une influence de cette province.

Les clochers des églises d'une certaine importance sont octogonaux (Mauriac *(fig. 1 et 2)*, Anglards); carrés (Allanche, Andelat, Menet, Villedieu, Lanobre) ou barlongs (Saignes, Molompize, Cussac), mais dans le plus grand nombre des cas ce sont de simples campaniles (1) formés d'un nombre plus ou moins grand d'ouvertures pratiquées dans un mur qui s'élève tantôt sur la façade occidentale, tantôt sur l'arc triomphal.

Une courte énumération des objets mobiliers anciens, conservés dans les sacristies de la région, termine cette partie de l'ouvrage. Autels, fonts-baptismaux, orfévrerie, christs, coffrets-reliquaires, tout est énuméré avant que l'auteur ne tire de cette consciencieuse étude les conclusions nécessaires.

Le surplus de l'ouvrage est consacré à la mo-

Fig. 13. — Église de Lascelle.

nographie des églises romanes existant encore en tout ou en partie dans le département du Cantal ; elles sont au nombre de quatre-vingt-treize. Ce chiffre, mieux que tout commentaire, permettra de se rendre compte du travail et des découvertes de M. de Rochemonteix : jusqu'à lui, en effet, dix églises à peine avaient été étudiées ou décrites par Delalo, Durif, Mallay, les abbés Chabau et Muratet. Ces églises sont classées par ordre alphabétique ; c'était la seule division admissible : il était, en effet, impossible de classer chronologiquement les édifices d'un pays où l'art roman a régné pendant plus de deux siècles. Quant à les grouper d'après les ressemblances qu'on y relève, il ne fallait pas y songer, beaucoup de ces monuments présentant des caractères originaux qui auraient nécessité pour chacun une étude séparée. M. de Rochemonteix a, d'ailleurs, établi ce groupement autant que faire se pouvait dans sa première partie. Nous le suivrons donc dans le classement qu'il a adopté.

Allanche, prieuré dépendant de l'abbaye de la Chaise-Dieu, construction auvergnate de la première moitié du XIIe siècle, curieuses fortifications de 1364 ; *Alleuze ; Ally*, chapiteaux recouverts de feuillages d'un grand style, bases ornées

1. M. de R. les appelle clocher *à peigne*.

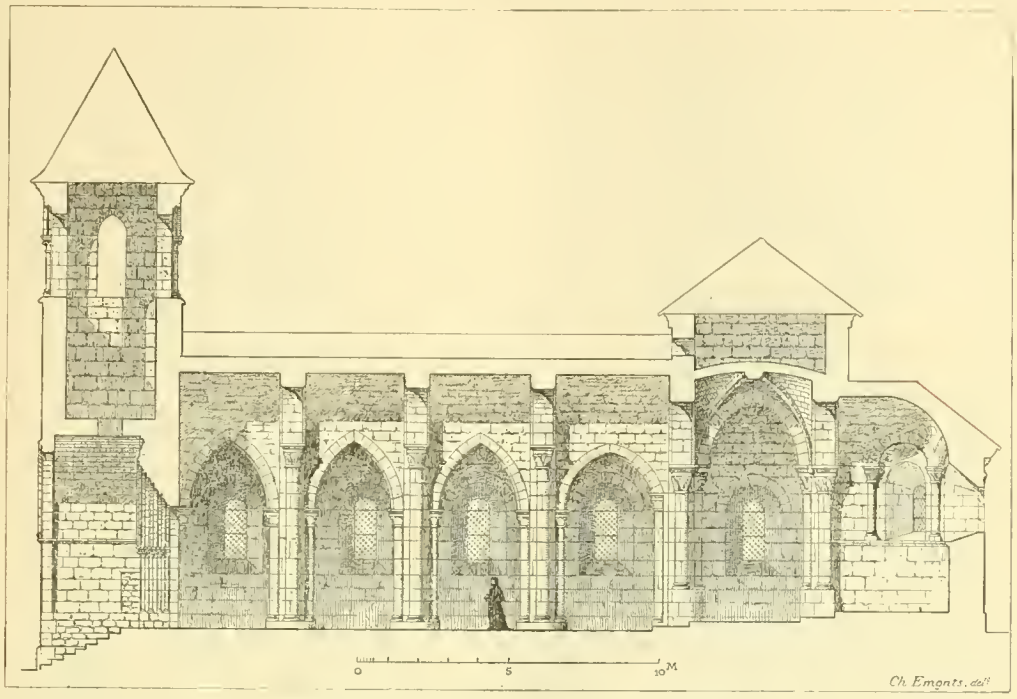


Fig. 14. — Église de Trizac (coupe longitudinale).

aussi de feuillages, châsse merveilleuse du XIIIe siècle; *Andelat*, abside pourvue de niches prises

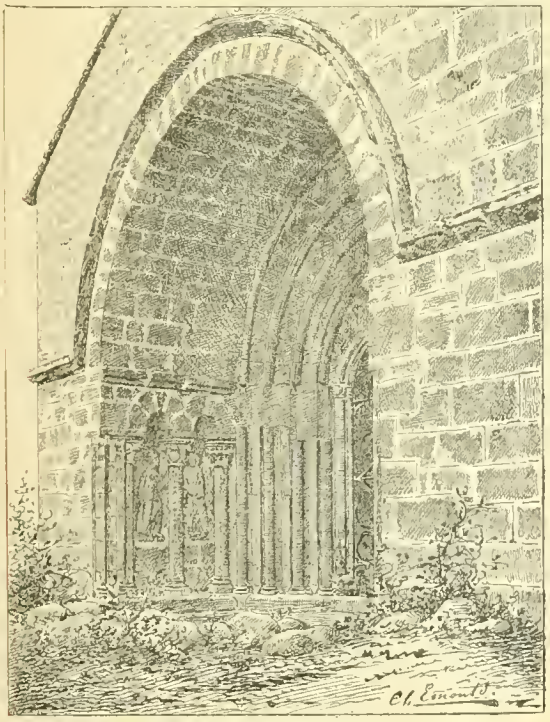


Fig. 15. — Porche de l'église d'Ydes.

dans l'épaisseur du mur, colonnes d'appareil taillées en forme de fuseau (réminiscence du module antique); *Anglards-de-Salers (fig. 8 et 10)*. « Les trois premières travées de la nef,

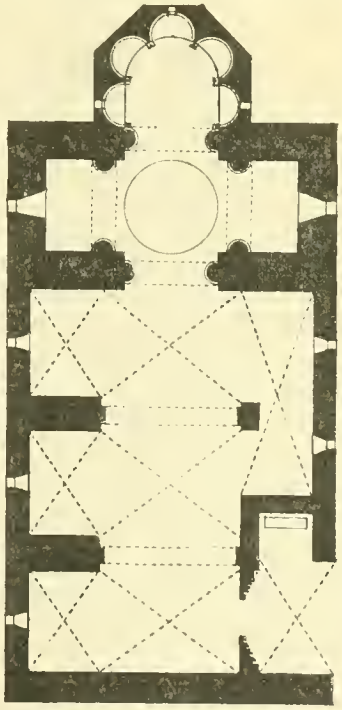


Fig. 16. — Plan de l'église Saint-Saturnin.

voûtées en berceau fractionné par des doubleaux brisés, sont épaulées par des collatéraux voûtés

en quart de cercle, fractionnés aussi par des doubleaux en berceau brisé, travail sortant de la formule auvergnate où les bas-côtés sont toujours sous voûtes d'arêtes (??) », colonnes reposant sur des socles circulaires, porte élégante ouvrant sous un porche formé d'un grand arc en avancement sur la façade ; *Apchon ; Auriac-l'Église*, belle coupole sur pendentifs, deux niches semi-circulaires prises dans le mur de l'abside ; *Aurillac :* des huit églises qui existaient dans cette ville au XIIIe siècle, il ne reste que d'infimes vestiges ; M. de Rochemonteix les décrit après M. Roger Grand ; ce sont une tête de Samson *(fig. 9)* pleine de caractère, mais assez barbare, appartenant à l'époque romane, des chapiteaux recouverts d'entrelacs ou de palmettes et des bas-reliefs qui remontent peut-être à la période carolingienne *(fig. 23)* ; cette absence de monuments romans à Aurillac est d'autant plus regrettable, que là se trouvait le siège de l'im-

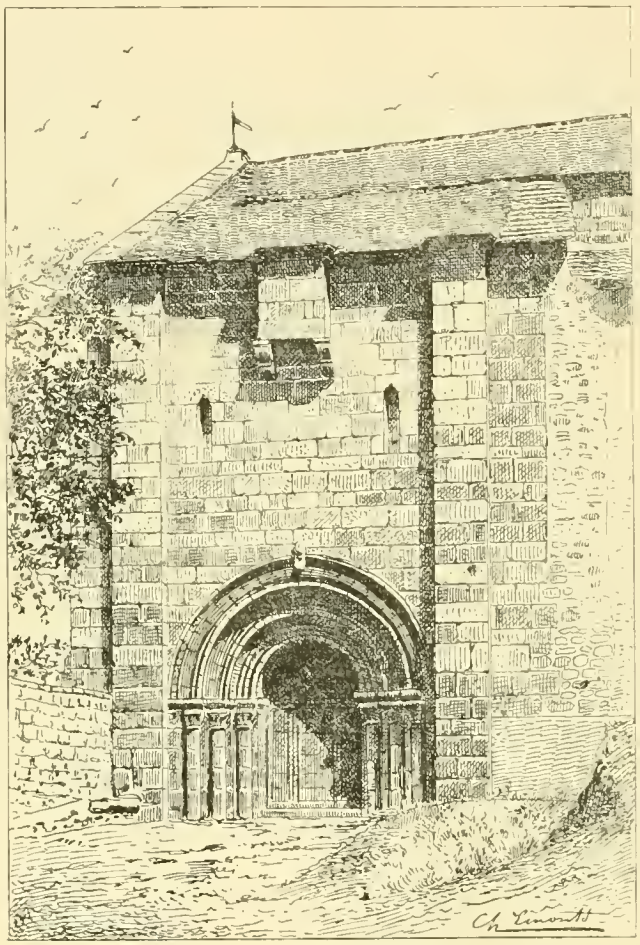


Fig. 17. — Église de Bredons.

portante abbaye de St-Géraud qui avait peut-être exercé une influence artistique dans la région. Quoi qu'il en soit, les rares débris de sculpture romane conservés à Aurillac ne ressemblent en rien à ce qu'on trouve ailleurs dans le Cantal.

Bassignac, église auvergnate sans doubleaux, bien que située sur la frontière limousine ; *St-Bonnet de Salers*, avec une belle abside circulaire sur ses deux faces, étayée de contreforts en forme de colonnes ; *Brageac*, la plus belle des églises du Cantal après Notre-Dame des Miracles ; la nef est couverte d'une voûte en berceau avec doubleaux, les bas-côtés sont voûtés d'arêtes ; coupole sphérique d'après le texte, octogonale d'après le plan ; les bases des colonnettes qui ornent les absidioles s'écartent du type classique. D'après M. de R., le chœur rappelle la disposition de certaines églises limousines, telles que Meymac et Beaulieu.

Bredons. D'après Deribier du Chatelet, l'église de Bredons, dépendance de l'abbaye de Moissac, aurait été commencée en 1074 et consacrée en

Fig. 18. — Vierge en bois sculpté à Vauclair (XIIe s.).

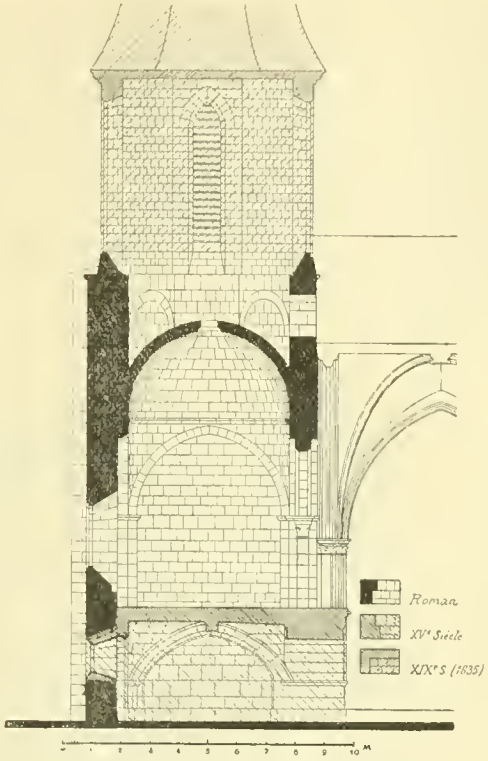


Fig. 20. — Église de Villedieu, clocher.

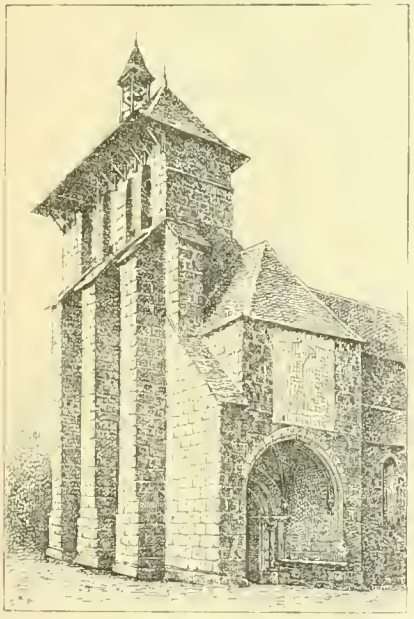


Fig. 19. — Église de Saint-Cernin (porte et clocher).

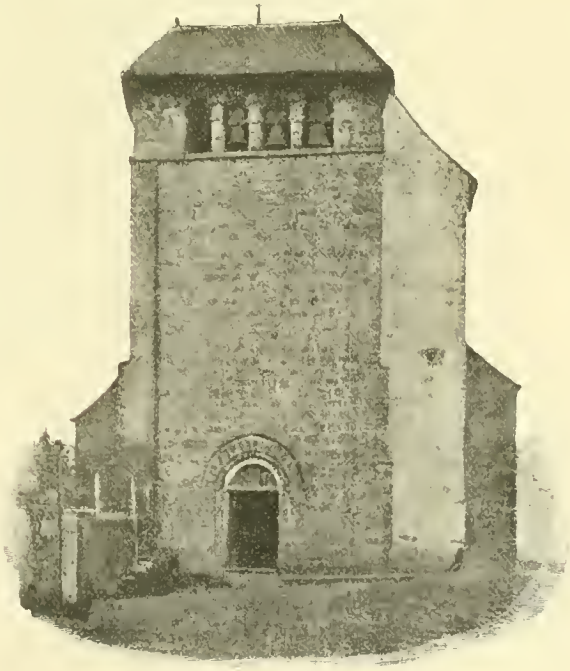


Fig. 21. — Église de Vigean.

1095; M. de R. n'a pu trouver la source à laquelle auraient été puisés ces renseignements ; fussent-ils authentiques, ils ne pourraient pas, à mon avis, se rapporter à l'église actuelle. C'est un rectan-

gle subdivisé en trois par une nef flanquée de collatéraux ; la hauteur et la légèreté des colonnettes, la forme brisée des doubleaux, le doublement des grandes arcades, les chapiteaux fouillés avec une délicatesse inconnue au XIe siècle dans la Haute-Auvergne, indiquent un édifice de la dernière moitié du XIIe siècle. Cette église n'aurait-elle pas remplacé celle plus ancienne consacrée en 1095 ? Les chapiteaux sont de deux époques distinctes. Celui qui se trouve près de la porte d'entrée pourrait appartenir à la construction primitive. Le portail fortifié, avec son triple retrait et ses voussures ornées de billettes, ne paraît pas pouvoir remonter au XIe siècle *(fig. 17)* (1) : l'église possède encore une Vierge en bois de chêne du XIIe siècle *(fig. 6)* et deux belles chasubles du XVe ou peut-être du XVIe siècle ; de superbes boiseries de la Renaissance dont la majeure partie a été enlevée tout récemment et à vil prix par un fonctionnaire peu scrupuleux.

Brezons, où l'influence auvergnate domine ; *St-Cernin*, église à chevet plat, avec de magnifiques boiseries de la fin du XVe siècle. *Chalinargues*, autre chevet rectangulaire, cuve baptismale d'un travail très barbare. M. de R. se demande si elle est du IXe ou du XIIIe siècle ? Sa comparaison avec un monument analogue existant dans la Haute-Loire, à St-Rémy, me la ferait peut-être même croire postérieure ; *Chastel-sur-Murat*, *Chaussenac ; Cheylade*, autre église à chevet plat communiquant par une arcade avec des absidioles semi-circulaires ; *St-Cirgues-de-Jordanne*, superbe croix de l'époque de Louis XIV, provenant, dit-on, de la collection du cardinal Fesch *(fig. 12)* ; *Coltines ; Crandelles*, curieux clocher-arcade et superbe vitrail du XVIe siècle ; *Cussac*, dont les contreforts de façade sont réunis par deux puissantes arcades d'un fort bel effet ; les *Deux Verges ; Dienne (fig. 22)* ; la sacristie de *St-Flour* est le seul monument roman de cette ville ; *Girgols*, *Glénat*, bases formées d'un tronc de cône placé sur un cylindre, tous deux décorés d'ornements géométriques ; *St-Hippolyte ; St-Illide ; Jabrun ; Jaleyrac*, porte de façade flan-

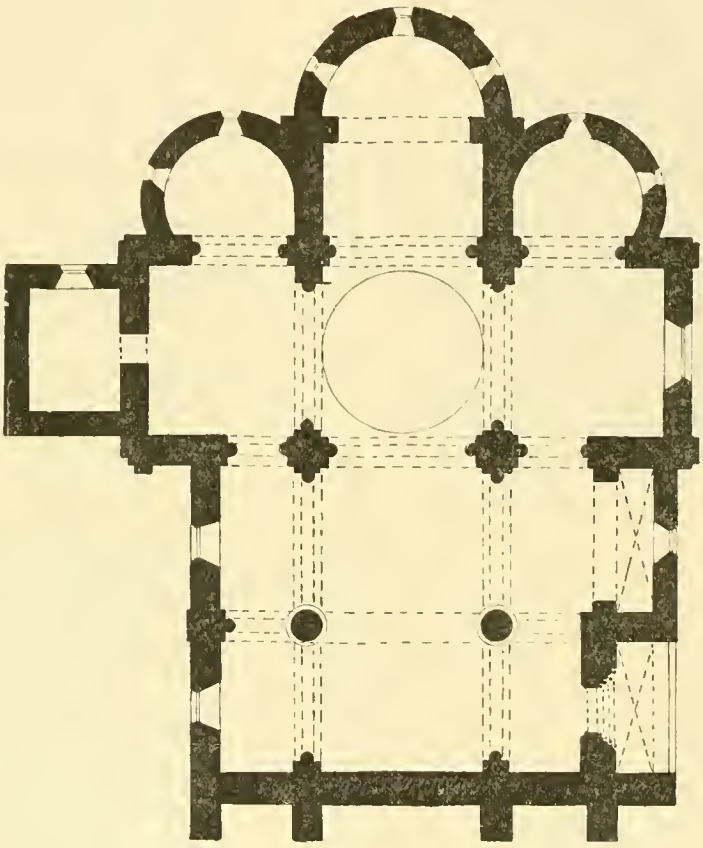


Fig. 22 — Église de Dienne, plan par terre.

1. M. de R. ne paraît pas avoir remarqué que les colonnettes du portail sont simplement plaquées sans faire queue dans le mur et qu'elles ne sont formées que de demi-tambours. Peut-être serait-ce un indice de plus des remaniements qu'il signale ?

quée à droite et à gauche d'arcatures encadrées de voussures de petites dimensions ; *Jou-sous-Monjou* dont le chœur est relié à l'église par une ouverture très étroite ressemblant à un portail intérieur ; *Lanobre*, belle église auvergnate avec bas-côtés voûtés en quart de cercle et série de modillons à copeaux. *Laroquevieille ; Lascelle (fig. 13) ; Laurie ; Lugarde ; St-Mamet-la-Salvetat* du XIIIe siècle ; *Marcenat; Marchastel; Marmanhac; St-Martin-Cantalès*, belle porte avec chapiteaux et sommiers sculptés ; *St-Mary-le-Plain.*

Mauriac, un des principaux centres du Cantal au moyen âge, possède la plus belle église de la région avec ses deux clochers de façade, sa belle tour centrale, ses arcs en mitre, les sculptures de son portail dont les voussures sont, comme en Limousin, dépourvues de tailloirs et de chapiteaux au niveau de l'imposte *(fig. 1 et 2)*: dans l'église se trouve une remarquable cuve baptismale du XIIe siècle *(fig. 3, 4 et 5)* et près de là une curieuse lanterne des morts du XVe siècle; l'église de *Maurs*, de la fin du XIVe siècle, possède le très curieux buste-reliquaire de S. Césaire en chêne plaqué de lames de métal et la belle crosse dite Crosse de S. Césaire, œuvres

Fig. 23. — Panneau de bas-reliefs à Aurillac.

admirables de la fin de l'époque romane; *Méallet*, curieux chapiteaux ; *Menet (fig. 11)*, dont le portail, accosté de grosses colonnes, a une de ses voussures en arc brisé, tandis que les autres sont en plein cintre ; *Mentières; Moissac*, dont le clocher-arcade est desservi par un curieux escalier extérieur ; *Molèdes.*

Molompize, autel roman, qui m'a toujours semblé avoir été formé d'un bloc de maçonnerie avec colonnettes d'angle refouillées ; *Montsalvy*, prieuré de chanoines Augustins; nef directement éclairée, absidioles communiquant avec le chœur, très jolie sacristie du XVe siècle (ne serait-ce pas une salle capitulaire?); *Moussages*, abside en bel appareil, avec un modillon représentant des sujets grossiers ; *Notre-Dame-du-Pont*, peintures récemment découvertes, qu'il eût été bon de décrire ; *St Paul-de-Salers ; Paulhac* et *Pierrefort*, édifices presque entièrement refaits aux XIVe et XVe siècles; *Polminhac; St-Poncy ; Raulhac ; Reilhac ; St Remy ; Riom-ès-Montagnes*, prieuré dépendant de l'abbaye de Vassin de l'ordre de Citeaux : c'est à cela, croyons-nous, qu'il faut attribuer le caractère sévère de cette église, ses piliers rectangulaires, aux angles simplement chanfreinés, l'absence de chapiteaux à la nef et les doubleaux brisés, d'une forme absolument unique dans la Haute-Auvergne; *Le Roc (fig. 24); Antigac ; Roffiac*, église à une nef, qui ressemble beaucoup à certains édifices de la Haute-Loire par sa coupole inutile sur la travée précédant l'abside par les arcatures qui en ornent l'exté-

rieur, par les archivoltes décorées les unes de lobes, les autres de gorges meublées de petites sphères, et par les niches de l'abside pratiquées dans l'épaisseur des murs *(fig. 7.)*

Saignes (fig. 25) avec des bases et des modillons fort curieux; *Salers; St-Saturnin (fig. 16)*, église bien remaniée, dont il eût été bon d'indiquer sur le plan les différentes époques, a aussi une abside avec niches; *St-Saury; Sériers; St-Simon; les Ternes ; Tiviers; Trizac*, église très élégante qui me paraît trop vieillie *(fig. 14)* ; il me semble difficile de la croire antérieure à 1130 ; *St-Urcize*, seule église du Cantal pourvue d'un déambulatoire; la voûte est en demi-berceau avec doubleaux en plein cintre; *Ussel, Valuéjols*, église détruite en partie pendant la guerre de Cent Ans. Les chapiteaux du XIVe siècle, très barbares, sont encore dans la tradition romane, Christ en bois du XIVe siècle, chaire en pierre du XVIe siècle, seul objet de cette nature peut-être existant dans la région ; *Vauclair*, édifice du XIIIe siècle, avec un portail très original, décoré de lobes dans lesquels s'inscrivent des palmettes, œuvre unique en son genre dans le Cantal et qui

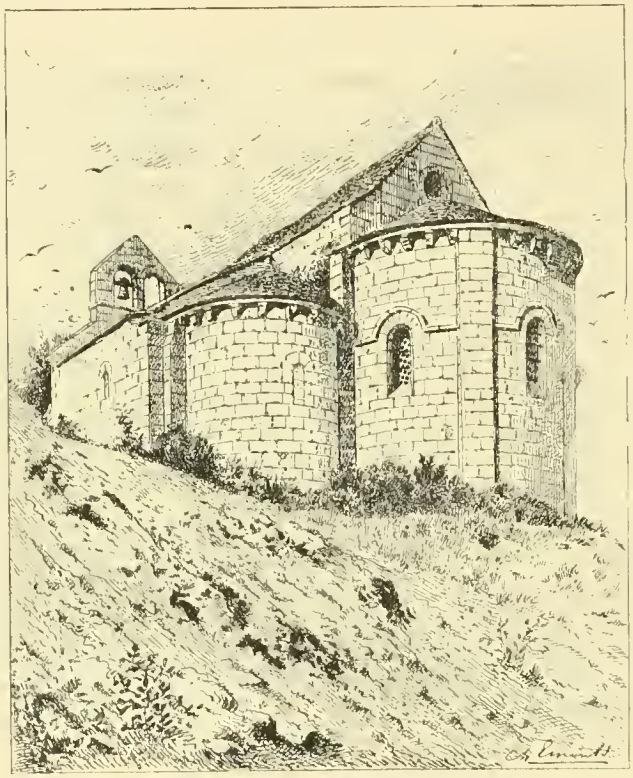


Fig. 24. Église du Roc ou Vigonnet.

rappelle par son allure l'église voisine de Vissac (Haute-Loire) que j'espère pouvoir décrire bientôt; très curieuse statue de la Vierge *(fig. 18)* ; *Vebret ; Védrines-St-Loup ; Vendes ; Vernols*, au portail, nombreuses voussures sans chapiteaux ; *Vèze ; Veyrières ; Vic-sur-Cère ; Vieillespesse ; Vigean (fig. 21) ; Villedieu*, le plus bel édifice gothique de la Haute-Auvergne, commencé en 1363, a conservé un clocher de l'époque romane, rectangulaire dans le bas, octogonal dans la partie supérieure ; le passage du carré à l'octogone se fait au moyen de trompes placées au-dessus de la coupole *(fig. 20)*, serrure remarquable du XVe siècle, plat ciselé et émaillé de la même époque; *St-Vincent ; Virargues ;* et cette longue série de monographies se termine par la description de ce petit bijou qu'est l'église d'*Ydes* construite dans la seconde moitié du XIIe siècle et qui dépendait d'une commanderie de Templiers. Elle ne comprend qu'une nef, mais le porche est une merveille de simplicité et de bon goût *(fig. 15)*. Il se compose d'un grand arc, voûté en berceau, précédant la façade ; les parois latérales sont décorées de chaque côté de scènes bibliques sculptées avec le plus grand soin. C'est le même principe qu'à Moissac, à la cathédrale de Cahors, à Mauriac ou à Anglards ; il se continue dans le département de

la Haute-Loire; mais la profondeur du porche diminue à mesure qu'on approche de la vallée du Rhône, au point de n'être plus à Saint-Rémy (1) et à Bains (2) qu'un grand arc bandé entre les deux contreforts de la façade.

Là s'arrête, à proprement parler, l'étude de M. de Rochemonteix sur les églises romanes du Cantal : il a pourtant tenu, et cela avec raison, à étudier, dans un appendice, les œuvres d'orfévrerie limousine conservées encore en assez grand nombre dans ce département.

Il est assez curieux de constater qu'à une seule exception près, ces œuvres, presque toutes des coffrets-reliquaires, se trouvent dans la partie de l'arrondissement de Mauriac qui au point de vue de l'architecture est influencée par les édifices religieux du Limousin. M. de R. passe successivement en revue les reliquaires de Ste-Eulalie *(fig. 26)*, Vigean, Salins, Ally, Le Vaulmier, Barriac, Lieutadès, Bredons (collection particulière de M. le Curé Aimé), St-Vincent, Brageac, la croix de Cassaniouze et celle de Barriac. M. de R. n'a pu établir la provenance de cette dernière ; je lui trouve une bien grande ressemblance avec les croix sorties des ateliers du Puy et je ne serais pas étonné qu'elle portât la marque des orfèvres de cette ville.

Le livre se termine par d'excellentes tables.

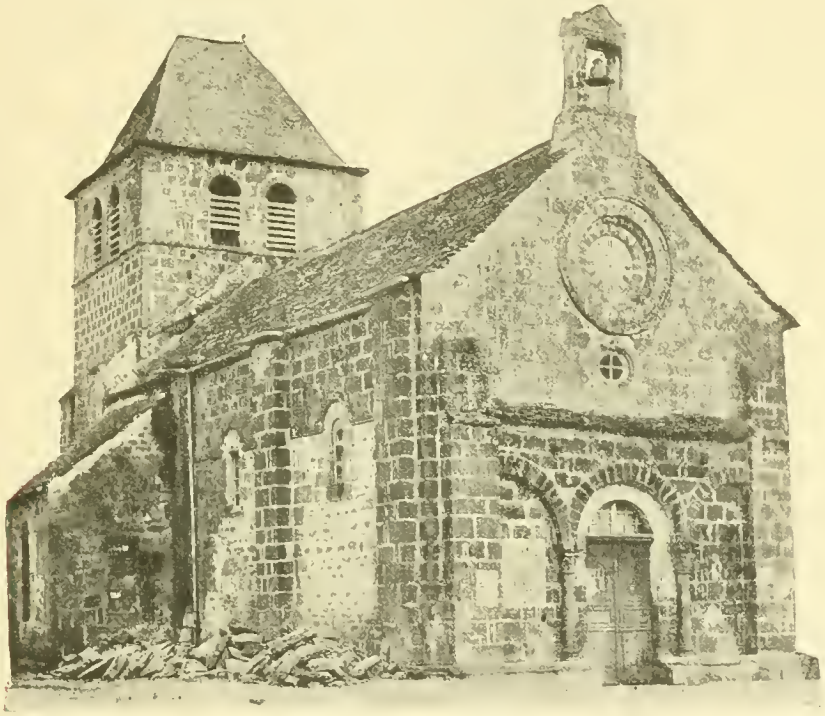


Fig. 25 — Église de Saignes.

Afin de pouvoir louer sans réserve l'ensemble de l'ouvrage, j'ai tenu et je tiens à indiquer tous les points sur lesquels ma manière de voir n'est pas conforme à celle de M. de Rochemonteix : la terminologie n'est pas toujours rigoureusement exacte, j'en indique quelques exemples en note (3); j'aurais aimé à voir un plus grand nombre de coupes transversales des édifices étudiés ; certaines assertions iconographiques me paraissent un peu hasardées (p. 286) ; quelques renseignements, tels que ceux sur la population actuelle des villages, sont inutiles; l'auteur me paraît faire une part beaucoup trop grande aux influences syriennes; contrairement à ce qu'il affirme, p. LXI, la cathédrale du Puy n'a pas fait école autour d'elle : c'était là une opinion généralement adoptée depuis M. de Verneilh : je crois en avoir démontré l'inexactitude : enfin, il existerait, des églises romanes, en tout ou en partie, à Leyvaux, St-Remy-de-Salers, Sourniac, Champagnac, Saignes (chapelle) et Ste-Anastasie; mais leur connaissance ou leur description n'aurait certainement pas modifié les conclusions auxquelles est arrivé M. de Rochemonteix.

1. Haute-Loire, com. de Vergezac, canton de Loudes.
2. Haute-Loire, cant. de Solignac-sur-Loire.
3. P. 13, j'aurais préféré bahut à stylobate ; p. 17, emploi que je crois impropre du mot formeret ; p. 271, remplage d'ogives; p. 315, voûte lambrissée.

Je ne lui ferai pas un grief bien sérieux d'avoir étudié certaines églises gothiques ou des objets mobiliers d'âge postérieur à l'époque romane, car il ne se serait peut-être pas trouvé de longtemps quelqu'un pour les décrire; mais il eût été préférable de les comprendre dans le titre de l'ouvrage ; le château d'Alleuze et le dolmen de Riom auraient mieux fait le sujet de notices séparées ; enfin, l'illustration était assez riche pour qu'il fût utile de répéter plusieurs fois certains clichés. Ce sont là de simples remarques, ou des divergences d'opinion que je ne voudrais pas voir prendre en mauvaise part. L'œuvre de M. de Rochemonteix mérite trop d'éloges pour qu'on n'en reconnaisse pas sincèrement les mérites.

Je ne puis, par ces lignes déjà trop longues, donner qu'une idée bien faible de ce livre très remarquable et neuf à tous les points de vue. Il fallait, en effet, une énergie peu commune, pour entreprendre des excursions pénibles dans un pays aussi peu praticable que le Cantal, et une science archéologique très réelle pour mener ces études à bonne fin. Tous les amis du passé doivent avoir à leur savant auteur une profonde gratitude : ce qui est certain, c'est qu'il sera désormais impossible d'étudier les diverses manifestations de l'art roman sans avoir recours à son livre.

Noël THIOLLIER.

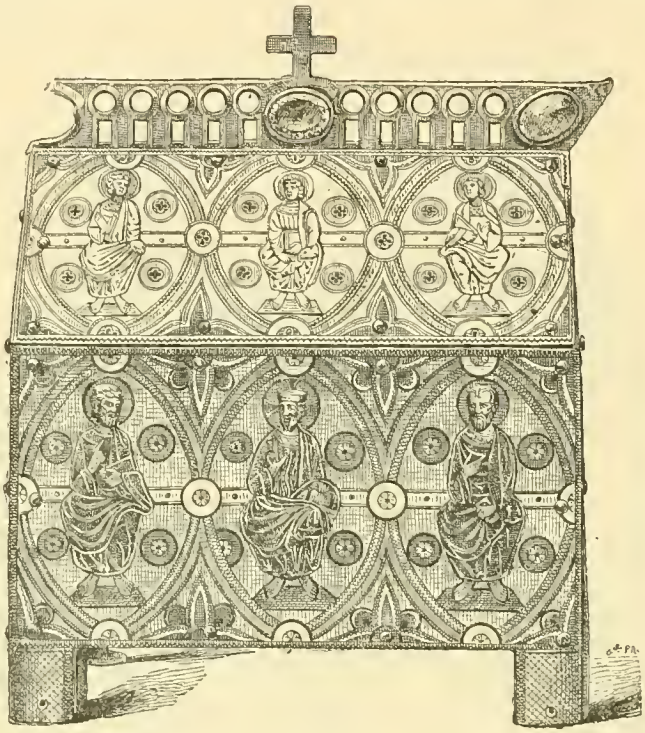


Fig 26. — Face du reliquaire de sainte Eulalie.

LA BASILIQUE DE St-SERVAIS A MAESTRICHT, BATIE PAR S. MONULPHE ET SES CONSTRUCTIONS ROMANES, par l'abbé P. SCHMEITS. — In-8° de 124 pp. Tongres, Collee, 1902.

CETTE modeste monographie n'est rien moins qu'une des meilleures communications qui ont été faites au récent congrès de Tongres, une des études les plus importantes, dont aucune église belge ait été l'objet de nos jours. Aussi bien le monument est des plus vénérables et la question des plus importantes, à savoir si nous possédons encore une notable portion d'une basilique latine du VIe siècle. Avec toute apparence de raison, M. l'abbé Schmeits répond affirmativement.

Saint Monulphe, siégeant à Maestricht de 560 à 599, fonda sur le tombeau de S. Servais une vraie cathédrale ; voilà ce que notre auteur établit par plusieurs témoignages écrits, par les faits historiques et par la discussion des circonstances qu'ont révélées de récentes découvertes faites dans la vieille basilique. Ce n'est que sur place, et après nous être assimilé les documents invoqués, que nous pourrions juger à fond des preuves alléguées, mais la dissertation est si judicieuse-

ment conduite, et les raisonnements sont si serrés, que la conviction s'impose à la lecture des pages où les documents sont discutés. Il semble bien prouvé que la basilique de St-Monulphe est sortie presqu'indemne du sac des Normands, et qu'elle est encore debout, sauf les remaniements de l'an 1039.

L'étude archéologique corrobore les conclusions de l'examen historique. La preuve maîtresse réside dans la coexistence actuelle de deux grandes constructions absolument hétérogènes, dont l'une présente, à ne pas s'y tromper, les caractères du style roman de la période primaire, et dont l'autre, tout à fait distincte et dissemblable, tant par l'appareil et le mode de construction que par l'absence ou la grossièreté de l'ornementation, doit être antérieure de plusieurs siècles.

L'église primitive formait un long rectangle, divisé en trois nefs et reposant sur 24 piliers, dont 18 sont encore debout ; murs plats percés d'une cinquantaine de minuscules fenêtres ; pour tout décor, une imposte en bandeaux grossiers sans le moindre chanfrein, avec saillies sous les arcades et sur le plan de front des cintres. C'était une grande bâtisse sans art. L'auteur fait ressortir cette absence de profil, en comparaison avec la mouluration des plus anciens édifices de la région. Pas d'apparence de tour, aucune trace de transept, tous les traits rappellent la basilique primitive.

En lisant l'étude si consciencieuse de M. Schmeits, nous nous demandions à chaque page si ce scrutateur de l'édifice ne songerait pas à rechercher trace d'une échelle métrique, d'un module de proportion. Mais l'auteur n'y a pas manqué, et il croit avoir trouvé pour unité de la mesure de la vieille basilique, la coudée des Hébreux, celle du temple de Jérusalem ; bien mieux, S. Monulphe semble avoir eu en vue de reproduire les proportions mêmes du temple hébraïque.

M. Schmeits consacre un chapitre à l'admirable chœur occidental, cette pseudo-rotonde centrale à plusieurs étages, terminée en coupole, nommée le narthex, ou la chapelle de Charlemagne. Cette appellation est inexacte, la construction ne remontant qu'au XIe siècle. Ces constructions carlovingiennes, comme le remarque notre judicieux auteur, offrent toutes un caractère exotique et hétérogène bien marqué, avec lequel contraste l'architecture purement romane et germanique de l'édifice dont il s'agit, même dans les parties les plus anciennes.

M. Schmeits s'est sans doute trop avancé en disant, que les constructeurs carlovingiens n'ont pas connu les pendentifs, puisqu'ils ont dû les observer à St-Vital de Ravenne, prototype de la chapelle palatine d'Aix ; mais il est vrai, que les monuments qu'ils nous ont laissés, procèdent d'un plan octogonal dans la plantation du sol ; c'est de leur part un parti caractéristique.

Au surplus, notre auteur fait bien ressortir la perfection relative de la coupole de St-Servais, aux pendentifs appareillés normalement, et portant la voûte sphérique à leurs bords, tandis qu'à St-Front de Périgueux, on a timidement reculé sa base en arrière des pseudo-pendentifs. Au sujet de l'origine, de la destination, de la structure de cette partie éminemment intéressante de la basilique, M. Schmeits se livre à une étude analytique et à une comparaison avec les monuments contemporains d'une grande sagacité et singulièrement instructive. Sans nous étendre plus que ne le comporte un article bibliographique, nous la signalons aux archéologues et nous comptons avoir l'occasion d'y revenir.

L. C.

LA CATHÉDRALE DE CUENCA, par D. Vicente Lamperez y Romea. — (Broch. ext. de la *Revista de archivos ; bibliotecas y museos.* Liv. 1902.)

M. Lamperez y Romea est en ce moment le représentant le plus distingué de la science espagnole, en matière d'archéologie architectonique. Cet infatigable écrivain étudie, l'un après l'autre, les monuments les plus curieux de l'époque médiévale dans la péninsule, et nous avons signalé maintes monographies très érudites dues à sa plume et à son crayon. C'est lui, notamment, qui a mis en relief les curieuses méthodes de tracé de plan, ainsi que de voûtement des églises espagnoles élevées sous l'influence des constructeurs français, et spécialement de ces ingénieuses combinaisons telles que celles du déambulatoire de la cathédrale de Tolède, mais plus parfait. (Voir " El Trarado de la Catedral de Toledo y su arg. Pedro Perez.)" La cathédrale de Cuenca est un autre exemple du même dispositif, comportant autour du chœur un double collatéral, voûté en travées alternativement carrées et triangulaires. Elle a emprunté de même aux constructeurs du Nord dans ses nefs, les voûtes sexpartites, à doubleaux de recoupement. Notre auteur en donne d'ailleurs trois états (en plan) : celui du XIIIe siècle, en croix latine avec les voûtes précitées ; puis le grandiose agrandissement du chevet auquel s'ajouta, au XVe siècle, le double collatéral ; enfin, le plan actuel, amplifié de nouvelles annexes et gâté, dans le chœur, par le massif remplissage des arcades du rond point.

L. C.

LA TAPISSERIE DE BAYEUX.

Nous avons rendu compte de l'ouvrage dans lequel notre collaborateur M. Marignan s'attache à prouver que cette broderie est postérieure à 1170. Nous ne pouvons laisser ignorer à nos lecteurs que la thèse de M. Marignan à été combattue par M. Gaston Paris, l'éminent érudit que la France vient de perdre. (V. *Romania*, t. XXX, p. 404), et par feu E. Müntz (V. *Revue critique*, 2 déc. 1902, p. 429).

UNE MÉPRISE ARCHÉOLOGIQUE DANS LE DÉPART DE VAUCOULEURS, par O. RAGUENET de Saint-Albin. — In-8°, 333 pp. Orléans, Gout, 1902.

Le musée de Jeanne d'Arc, à Orléans, possède une vignette représentant un ancien bas-relief en bois, sans doute du XVIe siècle, communiqué par M. Desnoyers, et dans lequel on a cru reconnaître l'épisode initial de la mission de la Pucelle, le départ de Vaucouleurs. Dans une dissertation très diffuse, mais qui paraît triomphante, M. Raguenet fait justice de cette légende et s'attache à prouver que cette très médiocre œuvrette représente l'une des scènes de l'histoire de saint Paul sur le chemin de Damas.

L. C.

LE LIVRE D'OR DU CHEMIN DE LA CROIX, par P. UBALD. — Gravures de Félix VILLÉ, élève de Léon Coignet. — *Cinquième mille.* — Prix: 0 fr. 30

Ce livre d'or est un album mignon, grand comme la main, qui n'a d'or que le titre. Le P. Ubald, d'Alençon, y donne pour chaque station de l'Exercice du Chemin de la Croix, comme texte, un quatrain qui résume la station, puis une citation de l'Écriture s'y rapportant; puis encore une courte méditation et une prière spéciale pour chaque arrêt dans la Voie douloureuse.

Chaque station est rendue d'une manière saisissante en des vignettes un peu ternes, peu décoratives, mais bien dessinées et de sentiment très pieux.

L. C.

AU PAYS RHÉNAN, par J. CASIER, plaquette in-8° de 37 pp., édit. de luxe (Extrait de l'*Assoc. belge de photographie*).

Nos lecteurs connaissent M. Jos. Casier comme un excellent peintre-verrier, qui continue la tradition du célèbre atelier de Maître Jean Bethune. Ils le connaissent aussi par ses belles publications illustrées sur la Normandie, et son importante collaboration au *Bulletin de la gilde de S. Thomas et de S. Luc.* Il jouit, en outre, d'une agréable notoriété comme amateur virtuose de l'art photographique et comme président de l'*Association belge de photographie.* C'est comme tel, qu'il a publié une plaquette de luxe, ornée de reproductions photographiques, qui sont de purs chefs-d'œuvre. C'est en touriste énamouré de l'art ancien, qu'il décrit les merveilles du pays rhénan, et nous présente de remarquables reproductions des vues de Clèves, du château de Moylard et des joyaux que possède la petite ville de Calcar, son hôtel de ville, les sculptures précieuses de son église encore meublée comme en plein moyen-âge, puis de Xanten, de sa maison du XVe siècle, de l'église St-Victor, avec son sépulcre, son beau portail, son fameux retable, œuvre anversoise, son chœur ravissant, ses stalles, ses tapisseries, ses reliquaires et son clocher. Nous le félicitons hautement de cette publication éminemment artistique.

L. C.

Périodiques.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE, 1902, 2e livr.

A signaler, de M. A. Montier, une notice sur les pavés du Pré d'Auge et les pavés de Lisieux ; de M. L. Galle, la description d'une ancienne chapelle de Savigny-en-Lyonnais ; de nos collaborateurs M. M. F. et N. Thiollier, la monographie de l'église de Ternay (Isère) ; de M. J. Gauthier, celle de l'église de Romain-Môtier, au canton de Vaud (Suisse). M. J.-A. Brutails s'occupe du *Tiers-point* et du *quint-point;* le Baron Guillibert, de deux statuettes polychromées de saint Louis de Provence, évêque de Toulouse, et de sainte Consorce, conservées à Aix-en-Provence ; le chanoine Urseau, d'une statuette de sainte Émérance, au Longeron (Maine-et-Loire) ; le chanoine Pottier, d'un tissu historié représentant la légende d'Alexandre. L'abbé Chartraire publie l'inventaire, après décès, du mobilier de l'archidiacre Jacques Orsini, à Sens (1312).

L'AMI DES MONUMENTS, n° 92-93.

M. Max Herz Bey, membre du comité de l'art arabe du Caire, donne des détails sur la maison dite de Saint-Louis à Mansourah.

La livraison contient un plan précis et des vues de l'ancien château de Vincennes et une notice de M. Perrault-Dabot sur l'hôtel de Bourgogne, dont nous avons parlé récemment (1). Nous avons parlé de la transformation imminente et désas-

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année, 1902, p. 510.

treuse qui menace le vieil hôpital de Tonnerre (1). Le docteur Chaput a fait de cet édifice l'objet d'une notice descriptive. Nous aimons à croire avec lui, qu'en présence du vif mouvement d'opinion qui se dessine contre le projet d'en faire un marché, ce malheur pourra encore être conjuré ; on organise une souscription pour sa restauration.

BULLETIN MONUMENTAL, année 1901.

Par suite d'une interruption accidentelle des échanges entre cet excellent périodique et notre *Revue*, nous sommes en retard d'un an, pour en dépouiller le contenu toujours si substantiel.

Dans le n° 2 de l'année 1901, M. R. de Lasteyrie donne des détails inédits sur un château trop peu connu, mais fort intéressant, le château de Gisors, dont le hasard lui a procuré une vue prise en 1770.

M. l'abbé Bouillet passe en revue les merveilles d'art religieux qui furent exposées au petit palais en 1900. Notre collaborateur M. N. Thiollier donne la monographie de l'église de Sainte-Foy-Saint-Sulpice, et M. Robert Triger décrit d'une façon précise le donjon deBeaumont-le-Vicomte, que menace d'une ruine prochaine.

N° 3 et 4. — M. Lefèvre-Pontalis rend compte des fouilles qu'il lui a été donné de faire dans la nef et jusqu'au grand portail de la cathédrale de Chartres. Les résultats en seront exposés d'une manière plus complète dans une communication ultérieure dont nous rendrons compte.

A l'exemple de ce qu'a fait déjà M. L. Germain, M. le baron de Rivière et feu le Cte de Marsy recueillent des sentences et devises inscrites sur des portes d'églises et des maisons.

C'est dans le présent numéro qu'a paru la première étude de M. L. Maitre sur l'âge de l'église de St-Philibert de Grandlieu, objet d'une controverse que nous avons relatée.

La chapelle du château de Gaillon, parmi tant de merveilles détruites et dispersées, contenait des statues d'apôtres d'Antoine Juste, célèbres et disparues. M. C. Vitry en a retrouvé plusieurs, des terres cuites du même artiste utilisées çà et là, dans l'église paroissiale du Gaillon, à la basilique de St-Denis et chez des particuliers. Il les rapproche des statues en marbre d'apôtres conservées à St-Denis et exécutées par cet artiste ou par son frère Jean.

Dans le n° 5, il faut signaler surtout l'article très étudié où M. J. de Lahondès s'occupe du cas assez curieux de l'église St-Étienne de Toulouse, formée d'une nef unique du commencement du XIIIe siècle, avec un vaste chœur de la fin du même siècle, imité de celui d'Amiens, mais voûté seulement sous Louis XIII, les deux vaisseaux établis sur des axes différents. La nef demande à être achevée, mais le cas est des plus embarrassants, et l'on hésite entre des projets très divers; M. de Lahondès est partisan de la prolongation de la petite nef septentrionale jusqu'à la place, sans ouverture sur la vieille nef.

Enfin, dans le n° 6, nous relevons un article de M. Join-Lambert sur le palais épiscopal de Meaux, illustré de dessins de feu le chanoine Jouy, ainsi que la description, par M. le vicomte de Saint-Aymour, des peintures de Sibylles découvertes par Me Vve Ooms dans une vieille maison de la rue Reynders d'Anvers.

Cette lacune comblée, rendons compte de la dernière livraison parue (n° 6, 1902) (1).

M. E. Lefèvre-Pontalis, le Directeur du *Bulletin*, nous donne une monographie très complète de l'intéressante église abbatiale de Chaalis, dont il ne reste malheureusement que des ruines, en pleine forêt d'Ermenonville. C'est un intéressant spécimen et une variante de l'abbatiale cistercienne, spécialement étudiée par MM. de Dion et Enlart. Ce dernier a fait connaître les types si caractérisés de Fossanova, de Casamari, de San Galgano, etc. et étudié celui de Dommartin (2) qu'il est intéressant de rapprocher de N.-D. de Chartres. Commencée en 1202, elle avait été consacrée 17 ans plus tard. Jean de Montreuil en a écrit au XIVe siècle une description enthousiaste ; mais plus intéressante encore est la description inédite faite en 1763 par des architectes jurés, et qui a permis à M. Lefèvre-Pontalis de reconstituer le plan de la longue nef et de l'important narthex, pareil à celui de Villers. Quant à la partie dont les ruines subsistent, elle offre deux bras de transept très saillants, disposés, chose unique, en hexagone, avec deux chœurs, sept chapelles rayonnantes heptagonales, englobées dans le périmètre polygonal des grandes absides du transept (3). Ceci est conforme aux usages des cisterciens, qui s'attachaient à éviter les pénétrations de toitures. C'est encore un de ces dérivés de la cathédrale de Tournai, que j'ai maintes fois signalés, et dont le type originel, selon le maître auteur de cette monographie, devrait être cherché dans les oratoires tréflés dont le prototype est St-Sixte à Rome. Dans une dissertation sur l'origine lombarde de la cathédrale de Tournai, j'ai rapproché les absides du transept de cette église de celles de Pavie, etc. Je

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 79.

1. Le lecteur trouvera dans notre livraison de janvier, p. 71, l'analyse des nos 1 à 5 du *Bulletin monumental*.

2. Relevons toutefois une légère erreur dans le travail de M. L. P. : Dommartin est dans le Pas-de-Calais et appartient à l'ordre des Prémontrés; elle présente une suite d'absidioles, et non de chapelles carrées.

3. Le plan joint à cet article montre les chapelles du transept comme isolées; la vue photographique indique qu'elles sont en réalité réunies par des portes.

constate avec satisfaction que, avec moi, M. L. P., attribue une commune et lombarde origine aux absides du transept du Rhin et du Nord de la France (1). Trois évêques de Senlis, jadis moines à Chaalis, furent enterrés au chœur de l'abbatiale, en des enfeux sous les fenêtres du chevet, abrités sous des gâbles trilobés; dans ce sanctuaire étaient des lames en cuivre et des tombes plates d'autres personnages en marbre. Gaignières en a reproduit une série, que publie notre auteur, document d'une haute valeur artistique et historique.

La chapelle de l'évêché de Laon est un petit monument très important au point de vue de la genèse de l'architecture gothique ; elle doit avoir été bâtie par Gauthier de Mortagne peu après 1155. Très intéressante est la notice de M. L. Broche, accompagnée de relevés de M. Dhuicque et d'une description rédigée par M. Lefèvre-Pontalis.

Le directeur du *Bulletin* relate, d'après une conférence du P. de la Croix, le curieux dispositif du baptistère de St-Jean à Poitiers. La piscine du IVe siècle était précédée d'un porche flanqué de deux chambres rectangulaires. Du porche on accédait dans le narthex, qui communiquait avec la salle des fonts. Les néophytes se déshabillaient dans les chambres où ils étaient revêtus d'une robe blanche. Les gens riches laissaient leurs vêtements à l'église ; on les conservait dans un long vestiaire attenant à l'édifice. Toutes ces dispositions corroborent les indications fournies par le fondateur de la *Revue de l'Art chrétien*, le chanoine Corblet, dans son ouvrage sur le Baptême. Les absidioles furent construites quand fut abandonné le baptême par immersion, et la piscine comblée (VIIe siècle).

L. Cloquet.

BIBLIOTHECA NEERLANDICA MANUSCRIPTA.

M. W. De Vreese, chargé de cours à l'université de Gand, a conçu le projet d'éditer un catalogue complet des manuscrits néerlandais existant tant dans les collections publiques et privées de la Belgique et des Pays-Bas que dans les bibliothèques étrangères.

Ce répertoire ne sera pas seulement utile aux philologues, mais aussi aux historiens de l'art néerlandais, car M. de Vreese s'attache, dans ces descriptions, à relever avec le plus grand soin tous les détails relatifs à l'ornementation intérieure et extérieure du livre : lettrines ornées et miniatures seront notées et analysées en même temps que seront décrites les reliures. Faisant un large usage des photographies pour les premières, des frottis pour les secondes, M. De Vreese compte réunir une collection de documents du plus grand prix pour l'étude scientifique de la miniature et de la reliure.

Il espère avoir terminé, dans quatre ans, le dépouillement systématique des bibliothèques européennes, du moins des dépôts publics.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 216.

L'ART MODERNE (8 février).

M. L. Maeterlinck donne, dans ce numéro, un nouveau fragment de son travail sur *La Satire dans la peinture flamande*, dont nos lecteurs ont lu un chapitre important dans le dernier numéro de la *Gazette*.

L'ÉCLAIR.

Une intelligente initiative a été prise par un journal, qui a ouvert un vaste concours entre les archéologues invités à communiquer leurs récentes découvertes. Ils ont répondu en foule et leurs envois ont été l'objet d'un très intéressant rapport, de 12 longues colonnes d'un journal, illustré de vignettes, écrit sous la dictée du jury, qui se composait de :

MM. Babelon, conservateur du cabinet des médailles à la Bibliothèque nationale, professeur au Collège de France, membre de l'Institut ; Henri Bouchot, conservateur du cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale ; Dr Capitan, professeur à l'École d'anthropologie ; Noël Charavay, expert en autographes ; Marcel Dubois, professeur à la Sorbonne ; Édouard Detaille, membre de l'Institut ; Jules Guiffrey, administrateur de la manufacture nationale des Gobelins, membre de l'Institut; Augé de Lassus, membre de la commission du Vieux-Paris ; Robert de Lasteyrie, professeur à l'École des chartes, membre de l'Institut ; E. Ledrain, professeur à l'École du Louvre ; Edgar Mareuse, secrétaire de la commission des Inscriptions parisiennes ; Henri Martin, conservateur à la Bibliothèque de l'Arsenal ; Charles Normand, président de la Société des Amis des monuments.

Notons parmi les communications qui y sont relevées, celle de notre collaborateur M. N. Thiollier, qui a obtenu la seconde récompense. Il a fait connaître une série d'œuvres ignorées et fort importantes, provenant des ateliers d'orfèvrerie du Puy, savoir cinq croix, celle de Cubelles, celle du Bouchet-Saint-Nicolas, celle de Saint-Privat-d'Allier, celle de Jagonhas; elles sont du XVe ou du XVIe siècle. Il a, en outre, signalé, à la Chaise-Dieu, une maison du XIIe siècle non encore décrite et une maison rurale du XIIIe siècle, à Chalencon. Enfin, il a fourni un dessin d'une figure de saint abbé ornant les fonts baptismaux de Vergezac.

Notons une haute curiosité signalée par M. Alers: un chapiteau du XIVe siècle, rencontré à St-Molin, et orné de têtes d'âne.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* Cabrol (R. P. dom Fernand). — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. — Gr. in-4°. Paris, Letouzey, 1903.

* Chalvet de Rochemonteix (Ad. de). — Les églises romanes de la Haute-Auvergne. — In-4°, de CVIII-517 pp., 14 pl. hors texte, nombreuses gravures ; préface par le comte R. de Lasteyrie. — Paris, Picard et fils, Clermont-Ferrand, Guyot et Busson.

* Chappée (J.) et Ledru (l'abbé A.). — Le tombeau de saint Pavin. — In-4° illustré, de 80 pp., édition de luxe, nombreuses gravures. Paris, 1902.

Chauvet (G.). — Notes sur l'art primitif. — In-8°, 26 pp. Angoulême, Coquemard, 1903.

Cox (R.). — Le Musée historique des tissus de la chambre de commerce de Lyon, Précis historique de l'art de décorer les étoffes, et catalogue sommaire. — In-8°. Lyon, Rey, 3 fr. 50

Dion (Cte de). — Montfort-l'Amaury : l'église. — Paris, 1902.

Dufresne (D.). — Les cryptes vaticanes. — In-8°. Paris, Desclée, Lefebvre et Cie, 1902.

Grégoire (C.). — Une Excursion dans la Vallée de l'Aumance (Allier), Hérisson, Chateloy. Cosne. — Nombreuses illustrations. Moulins. Imprimerie Auclaire.

Guédon (Dom). — Manuels du facteur d'orgues. Nouvelle édition. — Grand in-8°, 64 figures dans le texte ; atlas de 43 planches, Paris, Mulo. 20 fr.

Guigue (C.) et Guigue (G.). — Obituaire de l'église primatiale de Lyon. Texte du manuscrit de la bibliothèque de l'Université de Bologne (XIIIe siècle). Publié avec une introduction et une table alphabétique. — In-8° avec fac-similé. Lyon, Vitte. 10 fr.

* Marignan. — La tapisserie de Bayeux.

Marucchi (Horace). — Éléments d'archéologie chrétienne. II. Les catacombes Romaines. III. Basiliques et Églises de Rome. — In-8°. Paris, Desclée, Lefebvre et Cie, 1902.

* Thiollier (Noël). — Les églises du Forez.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Allemagne.

Bunsen (M. von). — John Ruskin, sein Leben und sein Wirken. — In-8°, 123 pp. Leipzig, Hermann Seemann, 1903.

Friedländer (Max.-J.). — Chefs-d'Œuvre de la peinture néerlandaise des XVe et XVIe siècles a l'exposition de Bruges de l'année 1902. — 24 pp. et 90 pl. en photogr. (225 exemplaires numérotés). Munich. F. Bruellmans, 1903. 100 Mark.

* Furher (le Dr J.). — Recherches relatives a la Sicilia Sotterranea. — In-4°, de 192 pp. avec plans, coupes et planches. Munich, 1897.

Angleterre.

Grane (Walter). — The basis of design. — In-8°, xviii 381 pp. avec grav. London, Bell.

Le même. — Line and Form. — In-8°, xv-288 pp. avec grav. London, Bell.

Italie.

Lanci (M.). — Paralipomeni alla illustrazione della sacra scriptura per monumenti Fenico-Asirii ed Egiziani. — Parigi, 1845.

Le même. — La sacra scriptura illustrata con monumenti Fenico, Assirii et Egiziani. — Roma, 1827.

Venturi (A.). — Storia dell'arte italiana ; les vol. I et II. — Milano, 1901-1902.

Espagne.

* Lamperez y Romea (Vincente). — La cathédrale de Cuença. — Broch. extraite de la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*. Liv., 1902.

* Lopez Ferreiro (Lic. D. Antonio). — Vol. Ve, in-8°, 381 pag. ; plus 184 pp. de pièces justificatives. — Santiago, Imprenta y Enc. del Seminaro Conciliar Central, 1902.

Belgique.

Bonavenia, S. J. (R. P.). — Guide de Rome avec plan et carte. Revu et corrigé. — In-12 de 292 pp. Prix : cartonné, 1 fr. 85, percaline, 2 fr. 35. Soc. St-Augustin.

Bom (Emm. de), De la Montagne (V. A.) en De Vreese (Willem). — Tijdschrift voor boek- en bibliotheekwezen. — Bruekman, Anvers, 1903. Prix : 12 fr.

Van Overloop. — Alexandre Colin. Exposition de photographie au musée royal du Cinquantenaire (Notice). — Bruxelles, Hayez, 112, rue de Louvain.

Chronique. SOMMAIRE : ÉCOLES D'ART : Écoles régionales d'architecture ; École de Saint-Luc ; Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers. — MONUMENTS ANCIENS : Crypte de Saint-Damase à Rome ; murs d'Avignon ; Église de Grimbergen ; Église de Kersaint-Laudunvez. — NOUVELLES : Fresque d'Alost ; Tabernacle en tourelle à Malines ; Conférences. — LA PEINTURE AU PAYS DE LIÉGE. — EXPOSITIONS : Exposition de la Société de Saint-Jean à Paris ; Exposition de Dinanderies de Dinant ; Exposition de la plante à Leipzig.

Écoles d'Art.

ÉCOLES régionales d'architecture. — Une louable réforme vient d'être opérée dans l'enseignement de l'architecture. A la suite d'un rapport du Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts concernant la création d'écoles régionales d'architecture, assimilées de tous points à la section d'architecture de l'École des Beaux-Arts de Paris et conférant les mêmes titres que celles-ci, le *Journal officiel* a publié : 1° un décret substituant au Conseil supérieur d'enseignement de l'École nationale des Beaux-Arts un Conseil supérieur de l'Enseignement des Beaux-Arts et organisant ledit Conseil, dont l'action, pour ce qui concerne l'architecture, s'exerce dans toute la France, chacun des nouveaux centres d'enseignement y étant, d'ailleurs, représenté ; 2° un décret relatif à l'organisation des écoles régionales d'architecture ; 3° un arrêté portant règlement de ces écoles.

* * *

Écoles St-Luc. — Les élèves de l'école professionnelle de St-Luc viennent de remporter un succès. L'été dernier, plusieurs d'entre eux ayant pris part à un concours d'architecture, organisé par le *Bulletin des Métiers d'art*, y obtinrent les premières places. La même intéressante revue a organisé récemment un nouveau concours pour une église paroissiale de 70,000 fr. De 20 concurrents qui ont pris part à cette joute artistique, 6 ont obtenu des prix ou mentions ; parmi ceux-ci figurent plusieurs élèves de l'École St-Luc. Le premier prix a été accordé à M. Valentin Vaerwyck, élève très distingué de l'École de Gand, et à M. Guill. Fitchy de l'École de Liége. M. Théod. Clément, de la même école, a obtenu la 2e distinction. Nos félicitations aux vainqueurs et aux dévoués Frères des écoles chrétiennes, leurs maîtres.

* * *

Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers, M. T. Lybaert. — Le gouvernement belge vient de poser un acte important, en nommant M. Theo. Lybaert comme professeur de peinture monumentale à l'Institut des Beaux-Arts d'Anvers. Il a à son actif l'achèvement de la décoration de l'église Sainte-Anne à Gand, œuvre d'une grande allure monumentale, et qui exigeait des qualités de styliste. Il est surtout, par son genre de peinture, un brillant préraphaéliste, un adepte convaincu de l'art traditionnel, et ses œuvres sont apparentées à celles des primitifs flamands. Sa manière idéale et interprétative de comprendre l'art pictural permet d'attendre de ce maître, qu'il donne un nouvel essor à remettre dans les voies traditionnelles, les seules grandes et sûres, la peinture monumentale qui est tombée si bas de nos jours, qu'il n'en est presque plus question dans nos grandes écoles d'Art. Voici en quels termes très justes, M. A. D., le correspondant artistique du *Bien Public* de Gand, rappelle ce qu'elle fut et ce qu'elle a été, en Belgique, dans ces derniers temps :

La peinture monumentale, — qu'elle le soit au sens strict du mot, c'est-à-dire qu'elle constitue le décor approprié à l'architecture, au caractère, à la destination d'un monument, ou qu'elle développe sur de vastes toiles, destinées à décorer des édifices publics, des scènes historiques, religieuses, allégoriques — la peinture monumentale semble n'avoir plus guère de partisans en Belgique.

Les événements de 1830 avaient développé la tendance à l'épopée et, dérivativement, le besoin du grand tableau. Louis Gallait, Slingeneyer, Wiertz, Wappers, De Keyzer furent des « peintres héroïques », dont la race semble éteinte. Vinrent ensuite, artistes de beau talent mais moins épiques : Verlat, Mellery, de Lalaing (et Delvin qui fut son collaborateur pour certains travaux), Vanaise, etc. Traditionnalistes à la fois et novateurs, ces peintres forment en quelque sorte trait d'union entre les décorateurs de monuments et les peintres de chevalet.

L'art national connut encore comme « illustrateurs de monuments » Guffens et Swerts, qui travaillèrent dans un pieux recueillement à implanter en Belgique la fresque des Cornélius et des Schadouw — car à certain moment l'école subit l'influence germanique ; Heyndrickx et Janssens, qui, eux aussi, polychromèrent des monuments religieux... Delbeke, qui exécuta à Ypres des peintures décoratives originales et fort discutées ; Cluysenaar, l'auteur des peintures de l'Université de Gand, Smits, le peintre de la *Marche des Saisons*, de l'escalier du Musée de Bruxelles ; les De Vriendt, les décorateurs de l'hôtel de ville de Bruges ; Canneel, qui peignit les églises de St-Sauveur et de Ste-Anne à Gand ; ce furent là les principaux représentants de la peinture monumentale flamande de notre époque.

Nous ajouterons que nous espérons voir M. Lybaert marcher dans la voie si brillamment tracée par son prédécesseur, feu Albrecht de Vriendt, l'auteur de l'admirable décoration murale de l'Hôtel de Ville de Bruges, un pur chef-d'œuvre de décoration monumentale.

Monuments anciens.

RYPTE de Saint-Damase. — Monseigneur Wilpert, bien connu de nos lecteurs, vient de retrouver à Rome, entre la voie Ardéatine et la voie Appienne, près des célèbres catacombes de Saint-Calixte, la crypte de famille du pape saint Damase (366-381).

Très vaste, la crypte est ornée de fresques, et dans un des *cubiculi* ont été retrouvés un fragment de marbre funéraire et une inscription reproduite à l'envers sur la chaux, où on lit : HIC DAMASI MATER POSUIT LAUREN[TIA MEMBRA]. L'épigraphe indique aussi que Laurentia mourut à 89 ans, eut quatre enfants, et, veuve durant soixante ans, se consacra à Dieu.

On n'ignorait pas que saint Damase avait été enterré avec sa mère, et les anciens *Itinéraires* disent aussi que sa tombe était près de la crypte des martyrs Marc et Marcellin.

Les fouilles continuent avec ardeur dans cette région, et, de l'avis de ceux qui les dirigent, on peut s'attendre à d'autres surprises, dont la publication sera réservée pour l'époque où se réunira à Rome le Congrès historique international, c'est-à-dire au mois de mai prochain.

M. B. Sienne a donné de cette découverte une relation à laquelle nous faisons quelques emprunts.

Au fur et à mesure que l'on fouillait la crypte, on vit apparaître des peintures symboliques. Ce fut d'abord un personnage, vêtu de la tunique et du pallium, et gravissant une échelle, puis la moitié d'un buste du Christ.

On creusa plus avant, et bientôt l'on constata l'emplacement d'une tombe où deux corps avaient dû trouver place. Au-dessus de cette tombe deux personnages avaient été représentés : presque entièrement détruite, la peinture laissait apercevoir encore leurs pieds.

Rapprochant ces détails de ce que rapportent les Actes des martyrs des saints Marc et Marcellin, Mgr Wilpert devina qu'il se trouvait en présence de leur tombe. « Les martyrs furent enterrés, y est-il dit, au deuxième milliaire de la voie Appienne, à l'endroit qui est dit *ad arenas* », à cause des carrières qui s'y trouvaient et dont on extrayait la pouzzolane pour la construction des murs de la ville.

L'opinion de Rossi ne concordait pas avec cette hypothèse. Comme les noms de saint Marc et de saint Marcellinne sont cités, dans les topographies les plus anciennes des Catacombes, que simultanément avec les martyrs appartenant au cimetière de Domitille, M. De Rossi en concluait, qu'il ne fallait pas chercher les tombes de ces deux saints dans les ramifications du cimetière de Saint-Calixte. Ces conjectures étaient d'autant plus plausibles que « le martyrologe romain et tous les autres documents indiquent la voie Ardéatine comme le lieu de leur sépulture ». Cette difficulté toutefois s'évanouit quand on considère que la basilique où l'on vient de reconnaître cette double tombe est située presque exactement entre les deux voies Ardéatine et Appienne et qu'elle peut être, par suite, attribuée à l'une et à l'autre voie.

C'était une basilique, en forme de croix grecque, dont les contours se dessinaient nettement. Dans le bras de la basilique qui fait face à l'entrée, l'on a reconnu les fondations et la pierre de l'autel, ainsi que l'emplacement du siège destiné au Pontife. Tout auprès, la base de marbre pour l'huile sainte, *mensa oleorum*. Certaines particularités des colonnes et des parois de la basilique indiquent que tout le sanctuaire était revêtu de marbre polychrome. Aussi l'on ne s'étonne point de ne retrouver ici aucun de ces graphites, si fréquents en d'autres parties des Catacombes, où le stuc était seulement garni de peintures.

Tout se réunissait donc pour attester que l'on se trouvait dans un lieu particulièrement vénéré. Le symbole de l'échelle mystique, figuré tout près de la tombe, celui de Moïse ôtant sa chaussure, le confirmaient. Et le fait que le tombeau était double ne permettait point de croire, comme on le pensait, il y a deux ans, que la crypte de Sainte-Balbine occupait cet emplacement.

Enfin, on a eu la bonne fortune de mettre la main sur l'inscription tombale de saint Damase, de sa mère et de sa sœur.

***

Il ne faut pas désespérer des monuments d'Avignon, et notamment des vieux remparts, au sujet desquels les amis des monuments anciens se sont fort alarmés. Ils ne sont peut-être pas perdus, car le maire d'Avignon, trop célèbre pour ses entreprises de Vandale, battu aux élections législatives, a perdu le pouvoir de les détruire.

***

Les délégués de la Commission des Monuments ont inspecté les travaux de restauration exécutés à Grimbergen (Belgique). Ils ont jugé que ces ouvrages étaient effectués honnêtement et qu'ils pouvaient se continuer à l'intérieur de l'édifice, aux conditions suivantes :

1° Les murs de la grande nef et du chœur conserveront leurs enduits partout où il y a de la brique, celle-ci ne pouvant rester apparente.

2° Le dérochage sera restreint à tout ce qui est construit en pierre et aux voûtes en briques. Les briques des voûtes conserveront leur ton naturel, sans l'addition d'aucune peinture. Le ton rose de tous les arcs doubleaux et de toutes les frises sera enlevé et remplacé par un ton gris semblable à celui qui fut établi dans les deux bras du transept récemment restaurés.

***

L'église de Kersaint-Landunvez (Finistère), datant du XVe siècle, a été foudroyée au cours de la nuit du 25 au 26 février, pendant un violent orage. Toute la flèche a été abattue ; tous les vitraux sont brisés ; l'horloge a été mise en miettes.

Nouvelles.

NE peinture murale a été découverte à l'église Saint-Martin à Alost. L'œuvre date de 1497 ; elle est donc contemporaine de la construction de l'église. Elle décore la voûte de la chapelle de la Sainte-Vierge et se compose de six compartiments où sont figurés douze anges et des fleurs. L'état de conservation de ces peintures est merveilleux. L'église d'Alost porte de nombreuses traces de polychromie du même style.

***

Une tour sacramentelle. — Une tour sacramentelle, telle qu'on en voyait dans les édifices religieux au XVe siècle, vient d'être construite en l'église Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines.

On sait que les anciens tabernacles suspendus furent remplacés au moyen âge par des tabernacles en forme de tour, élevés à droite de l'autel. Des chefs-d'œuvre de ce genre se trouvent encore à Saint-Pierre de Louvain, à Saint-Sulpice de Diest et à Saint-Léonard de Léau et surtout en Allemagne, où la plupart sont dus au génie du sculpteur Adam Kraft. Dans beaucoup d'églises, ces riches tabernacles furent métamorphosés à l'époque de la Renaissance.

Le curé de Notre-Dame au delà de la Dyle, a fait reconstituer une de ces belles tours eucharistiques. Elle est placée à l'entrée du chœur, du côté de l'Évangile. Le tabernacle est bâti sur plan hexagonal ; un des côtés est adossé à la pile du transept ; quatre autres sont ornés de portes en cuivre ciselé. Aux angles figurent cinq statuettes représentant le Sauveur et les quatre docteurs de l'Église latine. Plus haut, dans des niches très ornées, se trouvent : le Calvaire, sur le devant, le baiser de Judas, le couronnement d'épines, la descente de la croix et la résurrection. Le tout est couronné par la figure emblématique du pélican.

***

A la demande du Comité d'études historiques, archéologiques et artistiques des cinquième et treizième arrondissements de Paris : « la Montagne Sainte-Geneviève et ses abords », M. Augé de Lassus, membre de la commission municipale du « Vieux Paris », a fait, le 26 mars courant, à la mairie du cinquième arrondissement de Paris, une conférence sur la *Montagne Sainte-Geneviève, le Couvent des Génovéfains, le Panthéon, les Processions pieuses, les Fêtes civiques de Clovis à Victor-Hugo*, avec projections de la maison Radiguet et Masiot, sous la direction de M. Henri Huré.

***

Le 28 mars, le même conférencier charmant a fait dans la salle du Sillon, boulevard Raspail, une conférence sur l'esprit religieux dans les œuvres d'architecture. Cette séance était spécialement mais non exclusivement réservée aux membres sociétaires de l'Art-Sacré, association pour l'enseignement des arts appliqués au culte.

***

On lit dans le *Journal des Arts*, du 25 mars.

Aujourd'hui où les objets de premier ordre sont si rares, nous croyons rendre service à nos lecteurs en leur signalant deux pièces remarquables qui ont figuré jadis dans la collection de M. l'abbé Texier.

Ce savant archéologue, qui prit une part si brillante au mouvement scientifique du milieu du siècle dernier, et entre les mains duquel passèrent de si belles choses qui ornent aujourd'hui en grande partie les vitrines du Musée de Cluny, laissa à sa mort une collection du plus haut intérêt.

Parmi beaucoup de pièces lui ayant appartenu, il nous a été donné de voir dernièrement chez son neveu, M. H. Texier, avocat, 16, rue Clapeyron, un admirable coffre de mariage du XVe siècle, digne de tenter les amateurs.

Nous avouons n'avoir pas vu à la vente Lelong, où il y avait, cependant, des bois sculptés de tout premier ordre, de pièce aussi fine et aussi intéressante.

Un bas-relief en albâtre du XIIIe siècle, des plus curieux et des plus rares, a aussi attiré notre attention... Dieu le Père est assis ; sur sa poitrine et entre ses jambes, Jésus en croix, tandis que quatre anges recueillent le sang du Crucifié ; les deux premiers, debout, tiennent des coupes au-dessous de chaque main, pendant que les deux autres, à genoux, reçoivent dans un récipient, en forme de ciboire, le sang qui s'écoule des pieds ; le Père, la main droite levée, bénit son Fils ; sa physionomie est imposante.

Ce bas-relief est la reproduction d'une légende limousine fort ancienne : il a fait, du reste, l'objet d'un savant

article de M. Didron en 1850 ; c'est assez dire l'intérêt qui s'y rattache.

A. D.

***

Le Puy. — Nous apprenons qu'un des angles de la très curieuse chapelle octogonale d'Aiguilhe, connue dans la région sous le nom de *Temple de Diane*, vient de s'écrouler. Ce monument, excessivement intéressant, remonte au XIIe siècle et avait dû servir de chapelle à un hôpital. Au mépris du plus vulgaire bon sens et bien que l'édifice fût classé au nombre des monuments historiques, la précédente municipalité du Puy l'avait loué à une compagnie électrique qui avait enfoncé dans ses murs des poteaux destinés à supporter les fils.

Le conseil municipal actuel a déjà voté une somme pour subvenir aux premières réparations ; mais cette somme est insuffisante. Il faut que la Commission des monuments historiques se hâte si elle veut sauver ce bijou d'architecture romane.

La peinture au pays de Liége.

UX lignes que nous avons extraites d'un quotidien liégeois et reproduites dans notre dernière livraison sur le dernier ouvrage de notre Directeur, ajoutons l'appréciation des *Archives belges*, la plus importante revue critique du pays. On y lit, sous la signature de S. Balau :

« Ce beau livre est plus qu'une histoire de la peinture liégeoise : c'est la création de cette histoire. Avant la première édition, parue en 1873, il n'existait pas un seul travail préparatoire qui fournît le point de départ d'une étude sur la peinture aux bords de la Meuse. Les noms mêmes de nos artistes liégeois étaient pour la plupart inconnus. Victimes d'une indifférence extrême, leurs œuvres avaient en grand nombre pris le chemin de l'étranger, où on les trouvait confondues dans les écoles flamande, hollandaise ou française. A M. Helbig revient le mérite et l'honneur d'avoir ressuscité l'école de peinture mosane. »

Expositions.

XPOSITION de la Société de Saint-Jean. — Vers le milieu du XIXe siècle, quelque critique s'était plu à dresser l'acte de décès de la peinture sacrée. Comme si on pouvait la croire disparue tant que subsistent la foi et la prière ! La Société de Saint-Jean veut rallier ceux qui espèrent encore pour l'art religieux des destinées favorables. Et voudrait-on mettre en doute le bien fondé d'une telle conviction, alors que M. Carlos Schwabe et M. Maurice Denis honorent si fièrement l'école contemporaine ? Le dommage est qu'ici, en dehors de la *Madeleine* de Ernest Laurent, *du Martyre de saint Laurent* de M. Joseph Girard, et de la *Vierge douloureuse* de M. Moreau Néret, les peintures marquantes relèvent plutôt, par le sujet,de l'ordre profane : ce sont des portraits de M. Maxence, des paysages de MM. Vincent Darasse, Rémond, Féau, Lahalle. Et derechef les actes d'application l'emportent ; ils le doivent à M. Louis Castex (L'*Hiver*, statuette en grès émaillé), à M. Croixmarie, ébéniste, à M. Adrien Duthoit, compositeur de modèles de broderie et d'orfévrerie, à M. Eugène Bourgoin et à M. Ovide Yencesse ; les deux derniers se rappellent à nous par des œuvres connues, aimées ; celui-là montre le calice récompensé dans un concours récent, et l'autre cette plaquette de la *Première Communion* que l'on peut, résolument, mettre au nombre des meilleurs chefs-d'œuvre de la glyptique moderne.

(Journal des Arts.)

***

Exposition de dinanderies de Dinant. — On annonce une fort intéressante exposition de cuivres fondus, ciselés et repoussés, qu'organisera cette année la ville renommée des *Copères*. A ce sujet, nous lisons dans le *Courrier de l'Escaut*, l'excellent quotidien de Tournai :

« Le *Courrier de l'Escaut* a annoncé la prochaine exposition de dinanderies préparée par la ville de Dinant: les Tournaisiens ne pourraient-ils pas proposer aux Copères de compléter leur projet en faisant place à la dinanderie tournaisienne dans leur exposition ?

La comparaison qui résulterait de cette juxtaposition serait bien intéressante, car l'industrie tournaisienne est fille de celle de Dinant et l'on verrait comment les deux écoles, parties du même point, se sont développées différemment en raison des conditions locales.

Au XIVe siècle, des batteurs dinantais émigrèrent de leur pays désolé par les guerres et vinrent se fixer à Tournai : le plus ancien fondeur que mentionnent les archives de notre ville se nomme Pierre de Dinant ; il est cité en 1325. Dinant eut bientôt une rivale dans Tournai; on en trouverait une preuve au besoin dans certaines diatribes rimées qui s'échangeaient au temps passé entre Dinantais et Tournaisiens et qui exhalaient leurs jalousies. Aujourd'hui ces rivalités n'ont plus de raison d'être et le rapprochement des œuvres des maîtres rivaux n'aurait plus qu'un intérêt artistique. »

J'ai emprunté les détails qui précèdent à une savante notice insérée dans le guide de M. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*. On me permettra d'en citer quelques passages saillants :

« L'industrie du cuivre était déjà représentée au XIIIe siècle à Tournai, sinon par des ateliers, au moins par les

œuvres importantes qu'on y voyait. On garde encore le souvenir de deux œuvres magistrales de ce genre, que possédait la Cathédrale et qui dataient de cette époque. C'étaient les mausolées des évêques Walter de Marvis et Walter de Croix, morts, le premier en 1252, le second dix ans plus tard. — L'effigie de Walter de Marvis, coulée en métal, en relief, dans l'attitude du sommeil suprême, était étendue, à ce que révèlent d'anciens écrits, sur une grande lame de cuivre portée par six lions également en fonte de cuivre.

Un autre monument, qui devait avoir une importance capitale et qui remontait au XIVe siècle, a malheureusement disparu comme les précédents. C'est le contre-retable de l'ancien autel du chœur de la Cathédrale, dû à la libéralité du chanoine Simon du Portail, mort en 1362. Il consistait en une table d'airain soutenue par des colonnes de même métal, sur laquelle étaient placées les châsses de saint Éleuthère et de Notre-Dame.

L'œuvre de restauration la plus grande et la plus digne d'éloges qu'on puisse souhaiter de voir se réaliser, serait d'édifier au chœur de la Cathédrale un maître-autel conforme aux grandes traditions du moyen âge, adossé à un monument d'airain servant de support aux « fiertes » insignes, lequel reproduirait, autant qu'on peut se le figurer, cet antique contre-retable. — Monseigneur Voisin qui a fourni sur ce dernier les quelques données qu'on possède, pensait avoir trouvé le nom de l'auteur de cette pièce magistrale, en découvrant du même coup la mention de deux antiques mausolées en cuivre. Il s'agit d'un contrat de l'an 1345, où l'on dit : Qu'un nommé Lothaire Hanaitte s'engage à faire « une tombe couverte de laiton... aussi suffisamment ouvrée que n'est celle de Jakenon de Corbri. » Cette tombe devait porter l'effigie de deux prêtres.

Les chroniqueurs nous apprennent encore qu'il y avait dans le chœur de la Cathédrale deux lutrins en airain, qui existaient encore au XVe siècle. L'un, exécuté par Cambien Descaus, avait la forme d'un aigle, et l'autre était orné de la figure de Moïse. Cette dernière forme, qui symbolise l'ancienne loi, était généralement réservée au lutrin de l'épître, tandis que la première était employée pour lire l'Evangile.

Par ces quelques exemples, on peut se figurer la merveilleuse richesse du chœur de la Cathédrale. Nous pouvons ajouter que les églises paroissiales offraient en plus petit le même luxe dans leur ameublement.

Dans ces dernières subsistent des spécimens originaux du savoir-faire de nos anciens maîtres. Le lutrin de Saint-Nicolas est le plus ancien : il remonte à 1385, et porte une inscription rimée. Celui de Saint-Piat est de 1405, à l'exception du fût, et celui de Saint-Jacques de 1411. Celui de Saint-Jean-Baptiste doit remonter à 1480 environ. Celui de Notre-Dame est à peu près de la même époque, sauf l'aigle qui est postérieur et date du XVIIe siècle. Celui de Saint-Quentin appartient à la Renaissance.

Tous ces lutrins de nos paroisses, auxquels on peut joindre ceux de bien d'autres églises des environs, comme Gaurain et Saint-Ghislain, sont sans aucun doute des productions des fondeurs tournaisiens, et ils attestent que les batteurs des rives de la Meuse n'avaient plus au XVe siècle le monopole de la fabrication des grands objets servant au culte. »

M. Cloquet entre dans le détail des principales œuvres de nos fondeurs. J'y relève que Denys van den Doorne (ce nom existe encore à Tournai) fut chargé, en 1468, de fondre le lutrin aiglier de l'église Saint-Vaast à Menin. En 1463, Jean le Caudrelier fond la croix qui couronnait la flèche de la cathédrale de Cambrai. En 1446, Willaume Lefebvre (encore un nom demeuré tournaisien) signe le baptistère de l'église St-Martin à Hal et les lutrins de l'église de Saint-Ghislain, œuvres très remarquables dont la Cathédrale possède une copie.

Parmi les dernières œuvres notables de la dinanderie tournaisienne, signalons les quatre aigles qui figurent à la base de la colonne Vendôme à Paris et les portes de bronze du Louvre, œuvre de Charles Canler.

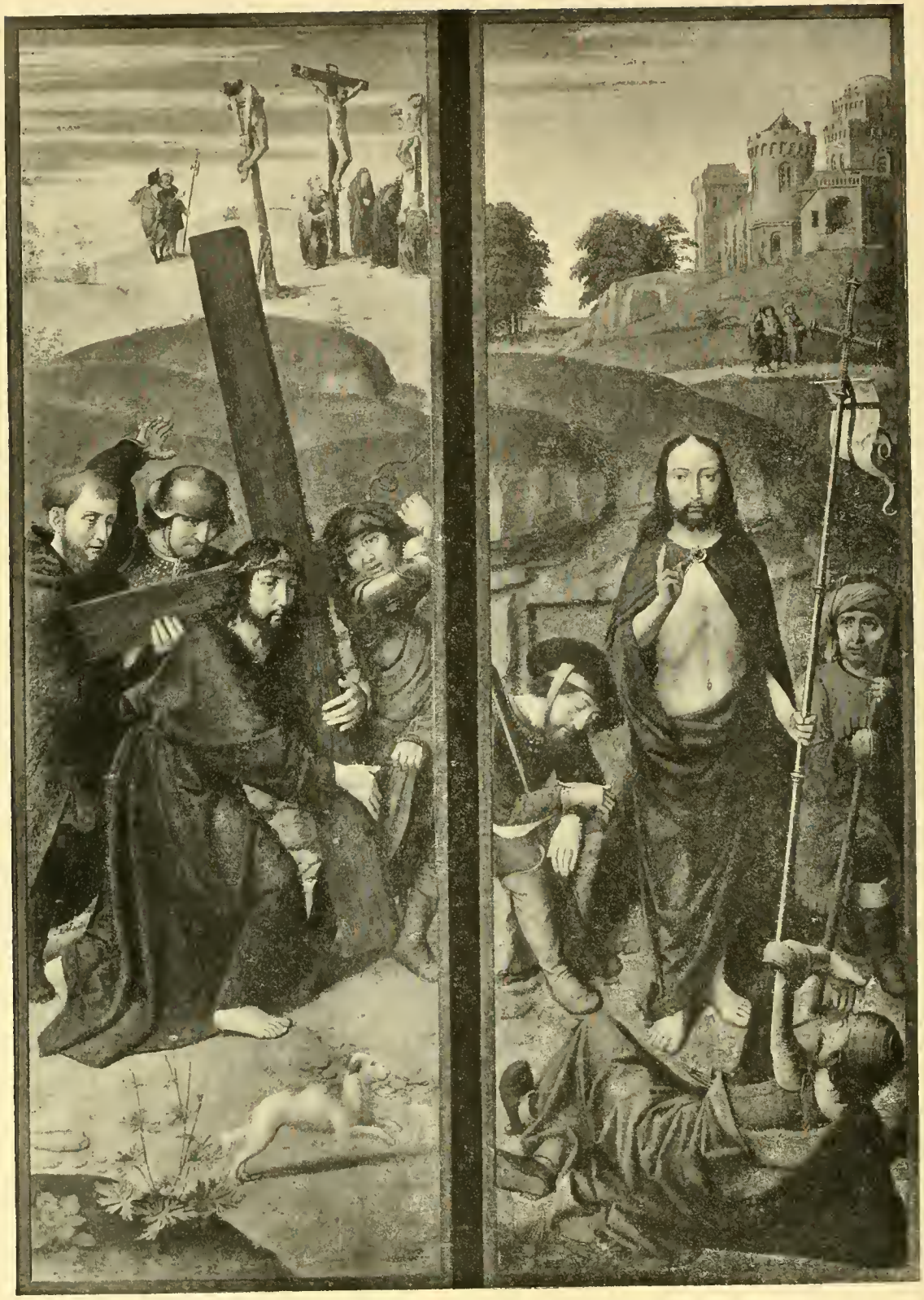
On voit, par ces détails, combien fut florissante l'industrie du cuivre à Tournai. Ses produits sont de véritables œuvres d'art, et nous avons le droit de nous en enorgueillir comme de tout ce qui contribue à glorifier le nom de la cité.

UN VIEUX TOURNAISIEN.

***

Le Musée des Arts décoratifs de Leipzig vient d'inaugurer une intéressante exposition de la plante décorative, où l'on a réuni des collections choisies d'études de la plante d'après nature et de la plante stylisée, dues aux principaux artistes allemands qui s'occupent d'art appliqué. L'ensemble de toutes ces recherches décoratives donne un excellent tableau des idées nouvelles qui tendent à bouleverser certains programmes de l'enseignement d'art officiel. L'exposition durera jusqu'au mois d'avril. Le catalogue sera envoyé gratuitement à toute personne qui en fera la demande.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, Lille-Paris-Bruges.



Le Portement de la Croix et la Résurrection. Volets d'un triptyque attribués à Gérard David.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

46me Année. — 4e Série.

Tome XIV (LIe de la collection).

4me livraison. — Juillet 1903.

Les peintures des maîtres inconnus.

PARMI les beaux tableaux de l'ancienne École néerlandaise conservés en Angleterre, se trouvent les volets d'un triptyque qui, selon toute probabilité, a été peint par Gérard David. Le panneau central représentait sans doute la Déposition du Christ ou peut-être la Descente de la Croix ; on ne sait où il est conservé, si toutefois il a échappé à la destruction. Les volets, n'ayant figuré dans aucune exposition, sont peu connus. Longtemps conservés parmi les trésors d'Ashburnham Place, ils ont été acquis, il y a quelques années, par M. H. Willett de Brighton, auquel nous devons la permission de les reproduire.

Ces volets, qui ont $0^{m},865$ de haut sur $0^{m},275$ de large, ont été sciés dans leur épaisseur et ensuite parquetés. Sur ce qui était l'extérieur le peintre a représenté l'Annonciation. L'Ange et la Vierge sont debout dans des niches cintrées ; Gabriel, à droite, portant le sceptre, lève la main droite, et Marie, dont les doigts sont entre les feuillets d'un livre, incline la tête en signe de soumission à la volonté divine. Ces deux figures charmantes, d'une pureté exquise, n'ont certes été surpassées par aucun peintre contemporain. Elles sont peintes en grisaille, les chairs légèrement teintées et les cheveux rehaussés d'or.

Le volet dextre représente le Portement de la Croix. Le Christ, vêtu d'une robe gris foncé et couronné d'épines, est sur le point de succomber sous le poids de la croix dont il est chargé. Derrière le Christ, Simon de Cyrène, vieillard avec cheveux et barbe gris, cherche à le soulager en soutenant l'instrument du supplice. Il est vêtu d'une tunique bleu verdâtre, avec capuchon violet. A côté de lui, un soldat grince des dents et lève la main pour frapper le Sauveur ; un autre, qui les précède, cherche à le faire avancer en tirant la corde qui lui sert de ceinture et menace de le frapper. Tout au premier plan croissent des plantes en fleur, et

un chien court à côté du cortège. A l'arrière-plan, sur une hauteur, on voit le Christ en croix entre les deux larrons, sainte Marie Madeleine debout au pied ; à gauche, la sainte Vierge, Marie Cléophas et saint Jean, ce dernier à genoux, et à une petite distance à droite, Longin et le centurion.

Le volet sénestre est occupé par une représentation de la Résurrection. Devant le sépulcre creusé au flanc d'un rocher, le Christ, debout, revêtu d'un manteau rouge cramoisi, lève la main droite pour bénir et tient une croix avec bannière blanche chargée d'une croix rouge. A sa droite, un soldat, assis sur un tertre, dort les bras croisés sur ses genoux; à gauche, un autre, à moitié réveillé, tient sa lance des deux mains; le troisième, enveloppé d'un manteau et couché tout au long sur l'avant-plan, vient de s'éveiller et lève la main pour protéger ses yeux. Au deuxième plan, on voit le Christ et les deux disciples s'acheminant vers un bourg sur une hauteur ; à travers la fenêtre d'une des maisons on les voit de nouveau assis à table, le Christ tenant le pain en main.

Les détails des costumes des militaires sont très intéressants.

W.-H. James Weale.

L'Histoire de l'Art chrétien, par François-Xavier Kraus [1].

CE livre, dont la première partie a paru en 1895, et dont l'impression n'est pas terminée au moment où j'écris ces lignes, a, dès son apparition, attiré l'attention du public lettré particulièrement en Allemagne. Il ne pouvait en être autrement en présence de la grande réputation de l'auteur, acquise par ses livres antérieurs, et de nombreuses publications de toute nature. On lui reconnaissait de longue date une science incontestable et une indépendance d'esprit et de caractère en ce qui regardait les questions politiques et religieuses, qui rendaient parfois l'attitude de Kraus un peu déconcertante. Nous avons, à l'occasion de la mort de ce savant, cherché à donner une esquisse de la vie et du caractère de l'homme [2] ; nous n'y reviendrons pas.

On pourrait dire du livre dont je désire faire connaître la substance que c'est une œuvre monumentale. Il est divisé en deux tomes, dont le premier compte plus de six cents pages, orné d'un très grand nombre de planches et de gravures dans le texte. L'éditeur n'a rien épargné pour compléter celui-ci par la valeur des illustrations. Le deuxième volume, dont les deux premières parties ont paru, sera plus important encore. Je m'en tiendrai cette fois au premier volume, me réservant d'examiner le second lorsque la publication sera achevée.

Il ne me semble pas douteux que l'ouvrage ne se répande en dehors de l'Allemagne par des traductions qui le rendront accessible aux travailleurs et aux studieux des autres pays. Il n'est donc pas inutile d'en faire connaître dès à présent l'esprit et le but.

Après une Introduction sur laquelle je vais revenir, un chapitre étendu est consacré aux catacombes dans lesquelles l'auteur, à juste titre, voit le berceau de l'art chrétien. Depuis de longues années initié à l'étude de la Rome souterraine par des séjours prolongés dans la Ville éternelle, au courant de ce qui a été publié dans toutes les langues sur cette intéressante question, Kraus offre, dans cette étude, un résumé aussi complet qu'on peut le désirer sur les origines de l'art consacré au culte chrétien. C'est en réalité la substance de tout ce qui a paru dans les meilleures publications antérieures, et cet exposé est pénétré de la vie que lui donnent les vues personnelles de l'auteur. Il est complété d'ailleurs par le chapitre suivant très étendu qui traite de l'ancienne peinture chrétienne, de la sculpture et de l'architecture de la même époque et animées du même esprit. C'est par l'étude des arts graphiques et plastiques, et de leurs rapports avec l'Église, que se termine la première division du volume. Avant d'en aborder le rapide examen, il importe de dire quelques mots de l'Introduction.

C'est dans la Préface et l'Introduction que l'auteur fait connaître la conception de son sujet et les grandes lignes de l'ouvrage. Il déclare n'avoir en vue que l'art des peuples chrétiens et, de cet art, il ne veut étudier que

1. *Geschichte der christlichen Kunst*, von Frans-Xaver Kraus, Fribourg-en-Brisgau, Herder, éditeur : *Histoire de l'Art chrétien*, par François-Xavier Kraus ; Premier volume. *L'art helléno-romain des anciens Chrétiens ; l'art byzantin. Les débuts de l'art des peuples du Nord*, avec un frontispice en couleurs et 484 gravures dans le texte.

2. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, pp. 173 et ss.

le côté religieux. Sans prétendre diminuer en rien le mérite des livres qui ont traité un thème analogue, Kraus s'est proposé un autre but : ses recherches n'ont pas eu pour objet les formes de l'art, ni la virtuosité et les progrès sous le rapport technique. Plus que cela s'est fait antérieurement, il s'attachera à la valeur intrinsèque des sujets. Il lui importe d'établir les rapports de la religion avec les beaux-arts ; l'existence parfaitement justifiée d'un art chrétien, dont la valeur historique est au moins égale à l'art de l'antiquité classique. Il veut démontrer que les fluctuations dans le progrès et la décadence de l'art chrétien répondent à l'intensité et aux défaillances de l'esprit religieux dans les peuples.

C'est pour la première fois qu'un livre aborde la synthèse de l'art compris de cette façon ; aussi celui-ci, bien que s'adressant à tous ceux que leurs études portent à connaître les développements historiques de l'art dans ses rapports avec la religion chrétienne, et son application actuelle à la splendeur du culte, a-t-il particulièrement en vue ce que l'auteur nomme « les cercles théologiques », c'est-à-dire le clergé. En effet ses membres, plus que les hommes appartenant à d'autres classes de la société, pourront utilement se servir du livre, tant au point de vue de l'étude du passé, que des services que l'art bien compris peut rendre à l'Église.

Kraus était prêtre : dans sa préface, il dit, non sans raison, qu'il serait difficile de ne pas reconnaître que tout un côté de l'histoire de l'art chrétien, notamment celui qui traite des questions de symbolisme et d'iconographie, ne saurait être traité d'une manière suffisante par les savants restés étrangers aux études théologiques. On ne peut donc trouver mauvais que l'histoire de l'art et de ses développements ne soient, cette fois, examinés de ce côté.

***

Les principes fondamentaux de l'art sont à peu près formulés dans les termes suivants :

Platon, dans le *Symposium*, a démontré les rapports de la contemplation et de l'amour du Beau avec l'idéal du Bien rendus sensibles dans l'œuvre d'art, par ses rapports avec la beauté de la forme. Tel a été le but du génie hellénique. Quoique supérieur à celui de tous les autres peuples par le sentiment esthétique et sa puissance créatrice, l'art hellénique n'a pu, sans la lumière du christianisme, atteindre à l'idéal moral. Cet art n'a pu donc, développer son idéal, ni en maintenir l'expression à la même hauteur. C'est à l'art chrétien qu'il appartint de reprendre lentement le fil rompu. La Renaissance marqua la tentative la plus puissante dans cette direction. Ce que Platon avait soupçonné devint le programme de la véritable et noble Renaissance, de cette étape d'une période nouvelle dans l'art, marquée au XIIIe et au XIVe siècle par Dante et Giotto (vers 1300).

C'est alors que se produit dans le domaine de la poésie et de la peinture la découverte de la nature de l'âme. C'est en réalité une *Vita Nuova* de l'humanité. Le développement de la véritable Renaissance signifie donc, dans la pensée de l'auteur, une extension de l'idée encore restreinte de l'Église à l'universalité de la société humaine ; l'introduction du catholicisme à la plénitude de la Vérité, semblable au grand pas accompli par le Christianisme païen de saint Paul, qui décida la communauté chrétienne à sortir des limites trop étroites du Christianisme judaïque. On doit regarder comme

une disposition providentielle que l'adoption de ce point de vue plus large coïncide presque exactement avec la découverte d'un nouveau monde et ait précédé le protestantisme.

Il y a de graves réserves à faire ici sur le point de vue auquel se place Kraus et auquel heureusement, il ne reste pas toujours fidèle dans la suite de son histoire. Il conviendrait d'examiner si la Renaissance dont il est question, si cette évolution dans le domaine des idées et de l'art qui se manifeste dans les chants d'un Dante et les peintures d'un Giotto, — lesquels sont contemporains de la Somme de saint Thomas d'Aquin, des écrits de Jacques de Voragine, des fondations d'Ordres des SS. Dominique et François d'Assise et à peine postérieurs à cette magnifique éclosion de cathédrales qui venaient de surgir sur toutes les terres de la Chrétienté, — si cette évolution, dis-je, n'est pas la riche et naturelle expansion de la domination de l'Église dans le royaume des idées, plutôt que le commencement de cette renaissance excessive dans son culte de la nature, adultérée par tant d'idées reprises au paganisme, et dont l'entière floraison aboutit au XVIe siècle, suivi de si près par la décadence de l'art. Il y aurait tout au moins à examiner si cette entière floraison, appuyée par l'humanisme, est étrangère au protestantisme qui l'a suivi de si près.

Dans son exposé, l'auteur continue :

L'art, de même que la parole de l'homme, a existé pendant une série de siècles, avant que l'on ait commencé à réfléchir sur son principe. La science de l'art est une des filles les plus jeunes de l'esprit moderne. Son objet est l'étude des conditions particulières dans lesquelles naît l'œuvre d'art, et de constater dans quelle mesure le caractère et la signification de l'objet d'art répondent au développement intellectuel contemporain. L'art ne peut être la simple copie de la nature ; s'il en était ainsi, il n'y aurait pas d'art chrétien. L'histoire de l'art comprend également l'histoire des artistes ; mais cette histoire ne doit pas être faite en partant d'un point de vue isolé, biographique; elle doit se placer au point de vue collectif de l'état d'âme de l'humanité. En d'autres termes, cette histoire doit démontrer comment l'œuvre d'art se détache en quelque sorte de l'atmosphère ambiante qui entoure l'artiste, et comment son travail est pourtant influencé par le milieu où il se produit, par la race et la religion auxquelles il appartient.

Continuant son Introduction, l'auteur dit qu'il poursuit en premier lieu un but scientifique. Il veut faire connaître le développement des arts, expression du génie chrétien, en s'éclairant des recherches les plus récentes, les réunissant dans leur synthèse, afin d'établir dans la mesure du possible une entente sur les points controversés. Il examinera avec prédilection les questions dont la solution éclaire le mieux la marche de l'art dans son développement. Après avoir, comme il vient d'être dit, étudié avec soin l'origine et le caractère de l'art chrétien primitif, la valeur réelle de l'art byzantin et son influence sur l'Occident, sur la formation du cycle iconographique, les images bibliques de l'époque carolingienne et de celle des Othons, les sources de l'iconographie médiévale en général, la formation des conceptions artistiques du moyen âge, l'apparition de l'art gothique et les principes de la Renaissance. Toutes ces questions sont étudiées d'une manière plus approfondie que cela n'a été fait jusqu'alors.

*
* *

Le développement de l'art chrétien, dans la pensée de Kraus, peut, dans son cours,

être comparé à un large fleuve dont les eaux sont sanctifiées dans leur source. Après une longue série de siècles, au temps de Louis XIV, la source semble tarie, les eaux se perdent dans la vase ; le XVIIIe siècle n'était plus digne de boire à ces ondes sacrées. Des ombres profondes et mystérieuses ont caché à cette génération les paysages les plus beaux que ce fleuve a arrosés dans son cours royal. Il n'était plus donné qu'à de rares esprits privilégiés de soulever momentanément un coin du voile qui couvrait les splendeurs du passé chrétien. Un de ces hommes fut le jeune Goëthe, au moment où se trouvant devant la cathédrale de Strasbourg, il en comprit toute la beauté.

Ici, le savant allemand commet une omission regrettable, en oubliant de rappeler le Génie du Christianisme de Chateaubriand : si celui-ci n'a pas senti de commotion électrique à la vue d'une cathédrale, il a été l'un des premiers à rendre justice à l'art qui les a érigées toutes.

C'est seulement l'esprit d'investigation du XIXe siècle et le mouvement germanique semi-national et semi-romantique, qui parvinrent insensiblement à reconnaître les grandes lignes du cours suivi par le fleuve de l'art chrétien. On découvrit pour ainsi dire de nouveau le siècle de Raphaël, et on entendit le réintégrer dans ses droits ; mais bientôt on ne s'arrêta pas là, et l'on rencontra l'art du moyen âge, si longtemps méprisé et méconnu ; réhabilité à son tour, cet art fut bientôt étudié, connu, et ses beautés furent étalées aux yeux de tous. Cependant les origines de l'art chrétien restaient couvertes d'un voile impénétrable. On ne savait de son berceau que bien peu de chose, et ce peu était fort incertain. Les manuels de l'histoire de l'art nourrissaient leurs lecteurs des fables en cours depuis le XVIe siècle, sans rencontrer de contradiction. Ils parlaient de la haine des premiers chrétiens pour les manifestations de l'art ; du Byzantinisme qui, jusqu'au XIIIe siècle, s'était étendu sur tout l'Occident, et dont on ne connaissait à peu près rien, ni de son essence, ni des phases par lesquelles l'art de l'Occident a passé.

C'est grâce aux découvertes faites par de Rossi, — 1850-1874, — qu'il fut enfin possible d'écrire le premier chapitre de l'histoire de l'art chrétien.

***

Comme je l'ai fait remarquer, dès l'Introduction, Kraus traite des catacombes avec une véritable prédilection. Dans un chapitre de 25 pages, il condense à peu près tout ce qu'il importe de savoir au lecteur qui n'en fait pas une étude particulière. Il est vrai que dans le chapitre suivant, très développé, en traitant de l'ancienne peinture chrétienne, l'auteur étudie longuement et avec une science très sûre celle des catacombes.

Nous avons dit que Kraus voit dans les catacombes le berceau de l'art chrétien, et c'est là une proposition qu'il serait difficile de combattre. Comme pour la vie des peuples et des civilisations disparues, comme ceux de l'Égypte, de la Grèce et de Rome, les secrets des premiers siècles de la vie chrétienne sont mieux dévoilés par l'archéologie des tombeaux que par les documents écrits. On ne saurait comprendre le caractère de l'art primitif chrétien et ses premières manifestations, sans la connaissance assez approfondie de ses antiquités sépulcrales. Cependant cette source si précieuse pour l'étude a été ignorée, comme les catacombes elles-mêmes qui ont disparu de l'histoire pendant près de dix siècles. C'est, comme on sait, un effondrement de terrain dans une vigne aux environs de Rome, le 31 mai 1578,

qui fut le point de départ de nombreuses découvertes, dans ce que l'on a nommé depuis la Rome souterraine. Malgré la série de tâtonnements et d'études de savants renommés, c'est seulement en 1844 que le Jésuite Marchi publia pour la première fois le résultat de recherches vraiment scientifiques sur ces vastes cimetières chrétiens, et notamment sur leur plan et la nature de leur construction. Depuis ce moment les études se poursuivirent avec méthode et régularité. Mais c'est surtout à Jean-Baptiste de Rossi, nommé par Pie IX président de la Commission archéologique romaine, que les excavations, les fouilles et les recherches dans ces vastes hypogées furent les plus fécondes. Les catacombes romaines sont au nombre de plus de cinquante ; elles ne s'étendent pas, comme on l'a cru souvent, sous la ville même de Rome, mais généralement entre la 4me et la 6me borne milliaire, séparées les unes des autres par les anciennes voies romaines qu'elles bordent pour la plupart ; des géomètres paraissent avoir été préposés au tracé du plan des catacombes romaines qui diffère notablement de celui des catacombes de Naples, de Syracuse et de Cyrène. Des constructions aussi étendues, aussi considérables ne pouvaient s'établir sans l'assentiment des Administrations romaines habituées à respecter les lieux de sépulture appartenant aux nombreuses associations de tous genres établies dans cette cité immense. Même des communautés d'indigents et d'esclaves s'unissaient ainsi afin d'assurer à leurs membres une sépulture convenable. On sait qu'avant l'an 64 de notre ère, il existait déjà à Rome une florissante confraternité chrétienne.

L'origine des hypogées chrétiens à Rome est entourée d'une obscurité profonde, mais il est de toute probabilité que les chrétiens convertis du judaïsme trouvèrent d'abord un lieu de repos dans les cimetières juifs, plusieurs catacombes israélites existant déjà autour de Rome. On y trouve aussi celle d'une secte hérétique découverte par Bottari et dont les peintures ont trompé Raoul Rochette en le portant à émettre l'opinion que les premiers chrétiens ornaient leurs nécropoles de peintures dont le sujet était de tous points emprunté à la mythologie païenne, erreur qui a été réfutée par Garrucci d'une manière péremptoire.

La série de découvertes faites dans les catacombes romaines pendant la dernière moitié du XIXe siècle restera l'incontestable honneur de J.-B. Rossi qui, en dirigeant les déblaiements et les recherches, suivit la méthode topographique, et dégageait successivement, d'abord le « *Martyrologium Hieronymiarum* », de la crypte de Ste-Lucine : puis, en 1851-1854, la découverte de la crypte dite « des papes » fut un des succès les plus brillants du savant infatigable, d'autant qu'elle est reliée, par un vestibule obscur, à la crypte que l'on a les meilleures raisons de croire être celle où reposait le corps de sainte Cécile.

Le grand mérite de J.-B. Rossi ne consiste pas seulement dans la découverte de ces sanctuaires, mais dans sa science de tous les documents et écrits de l'antiquité, qui lui ont permis d'identifier presque avec certitude la sépulture des saints martyrs dans les différentes catacombes explorées par lui.

L'inhumation dans les catacombes cesse et tombe en désuétude avec la paix de l'Église ; après l'invasion des Goths au Ve siècle, il n'en est plus question.

L'auteur examine avec soin les différents points qui mettent ces tombes souterraines en rapport, non seulement avec les origines de l'art chrétien, mais particulièrement avec

la disposition des temples et des principaux objets du culte. Dans plusieurs d'entre elles, on trouve le premier type de l'autel chrétien et ses formes primitives, d'autant que plusieurs tombes semblent avoir été établies avec l'intention d'imiter le sépulcre du Christ. Mais c'est surtout par leur décor plastique et pictural qu'il convient de considérer les catacombes comme le berceau de l'art chrétien, ainsi que par les objets d'art ou d'industrie décorative que l'on y a trouvés. Un certain nombre de ces peintures méritent à un haut point l'étude approfondie que plusieurs savants leur ont consacrée.

En abordant l'étude de la peinture chrétienne primitive, il importe de déterminer la nature de ses relations avec l'Église. Il y a un demi-siècle, on lisait encore dans la plupart des manuels de l'histoire de l'Église et de celle des arts, que le christianisme des premiers siècles était animé d'une grande antipathie pour les arts et en général pour la culture intellectuelle. La primitive Église, comme on semblait le croire depuis Luther et Calvin, était l'adversaire des manifestations de l'art : les chrétiens des premiers siècles étaient animés d'une sorte de haine contre l'art et les images ; cette aversion n'aurait été vaincue insensiblement que par l'infiltration des sentiments et des conceptions du paganisme au IVe siècle.

Cette doctrine de l'aversion que les chrétiens de la primitive Église auraient professée contre les beaux-arts, est la première fable et c'est l'une des plus pernicieuses, qu'il appartient à la critique moderne d'extirper de l'histoire.

S'il est exact de dire que le Christianisme est né au sein du Judaïsme, du moins en Palestine, où il a trouvé ses premiers adeptes et ses plus fervents disciples ; si l'on peut admettre aussi que la loi mosaïque condamnait les images et les paraboles, afin de préserver ses fidèles de l'idolâtrie qui les entourait de toutes parts, on ne saurait refuser aux Juifs tout sentiment et toute intelligence de l'art, puisqu'on en trouva les manifestations même dans les temples de leur culte, et dans leurs monuments ; mais les Juifs éloignés du sol de leur patrie ne pouvaient se soustraire à l'influence des arts cultivés chez les peuples avec lesquels ils allaient se confondre dans la vie quotidienne. On sait que chez les chrétiens, l'élément juif ne tarda pas à être absorbé et même à disparaître. Le Nouveau Testament ne proscrit ni ne recommande l'usage des images ; il ne pouvait donc être le point de départ de l'hostilité qui se serait déclarée contre elles ; quant aux néophytes qui, à Rome même, auraient abjuré le paganisme pour se convertir à la nouvelle religion, ils n'avaient certainement aucun motif de renoncer à la conception de l'antiquité concernant les beaux-arts, leur valeur, et le charme qu'ils apportent dans les relations de la vie chez l'homme civilisé. Assurément les contemporains d'Auguste et de Néron n'étaient pas des hommes qu'il était nécessaire d'habituer aux œuvres d'art par une éducation nouvelle. La sensibilité au charme de l'art des anciens Grecs, pour lesquels les créations imagées étaient un besoin, avait depuis longtemps pénétré la civilisation romaine. Dans la Rome d'Auguste, le temple, la maison et le tombeau, les édifices publics et privés, les habits et les bijoux, la vie et la mort de toute cette société gréco-romaine étaient comme imprégnées d'une atmosphère d'art : le membre de cette société, gagné à la religion du Christ, n'avait aucune raison, en recevant les eaux du baptême, de renoncer à cette conception et de se dépouiller de ce goût d'un esprit cultivé.

Ce sont les besoins de la théologie réformatrice qui ont forgé cette théorie de la haine de l'art des premiers chrétiens. Il convenait de la répandre au profit de la révolution religieuse qu'il s'agissait de faire triompher.

On s'est, à la vérité, évertué de démontrer, par l'opinion de quelques Pères de l'Église, l'aversion des premiers chrétiens pour les images, mais les passages cités en faveur de cette thèse, ne sont que l'expression de considérations personnelles, formulées parfois en vue d'un danger ou d'un abus à craindre; ils n'ont jamais pris le caractère d'une défense doctrinale.

Le tempérament sombre de Tertullien le portait naturellement à se jeter dans les bras du Montanisme, et son témoignage ne saurait être accepté comme l'expression de l'Église catholique africaine. Eusèbe, comme tous les Ariens déclarés ou cachés, réprouve les images du Christ. Cette opinion était fondée sur la doctrine du logos et de l'Incarnation ; elle s'est éteinte en quelque sorte dans la grande lutte de l'Église grecque contre les images, et enfin dans la religion de Mahomet. On peut admettre cela, mais on n'a pas le droit de confondre l'expression de l'Arianisme avec l'expression de la Chrétienté catholique. Même Tertullien et Eusèbe, malgré leur antipathie contre les images, confirment l'usage que, dès leur temps, on en faisait dans les églises. S. Épiphane aussi n'aimait pas les peintures dont il constate l'usage, mais son austère piété avait un caractère un peu étroit, qui s'est manifesté d'une manière fâcheuse dans la lutte engagée à propos des enseignements d'Origène.

La multiplicité et la nature même des peintures des premiers siècles aux catacombes suffirait d'ailleurs à réfuter péremptoirement cette doctrine.

Je ne suivrai pas l'auteur dans l'étude minutieuse à laquelle il se livre sur les peintures des catacombes, leur signification symbolique, leur caractère didactique. Il reconnaît, comme d'autres l'ont fait avant lui, que souvent la pensée chrétienne y apparaît voilée pour ainsi dire, sous les formes empruntées au classicisme païen. Notamment dans les motifs de décoration, l'artiste se met à l'aise, et les introduit avec beaucoup de sans-gêne dans son travail : le chrétien ne doit pas être choqué de trouver dans les peintures des catacombes, des *Putti* occupés aux vendanges ; des petits génies combattant les coqs ; d'autres tenant des flambeaux renversés ; l'Amour et Psyché, les dioscures, les griffons, les têtes de Méduse. La personnification du ciel, les divinités fluviales ; celles de la mer, des contrées ou des villes; les scènes pastorales ; des lièvres rongeant des fruits, des colombes et d'autres oiseaux... Tous ces motifs d'ornementation, en usage dans l'atelier des peintres païens, ont passé simplement dans celui des artistes chrétiens, qui en ont conservé la tradition. Celle-ci s'est maintenue longtemps, même après l'année 312, c'est-à-dire après que l'opinion publique, suivant la victoire de l'Église, s'était prononcée pour le Christianisme. Il en était de même pour d'autres habitudes d'atelier, comme Le Blant, par ses recherches, l'a rendu vraisemblable. Les traditions de ce genre se sont continuées jusque bien loin dans le moyen âge et même jusqu'à la Renaissance, qui les a souvent reprises sciemment.

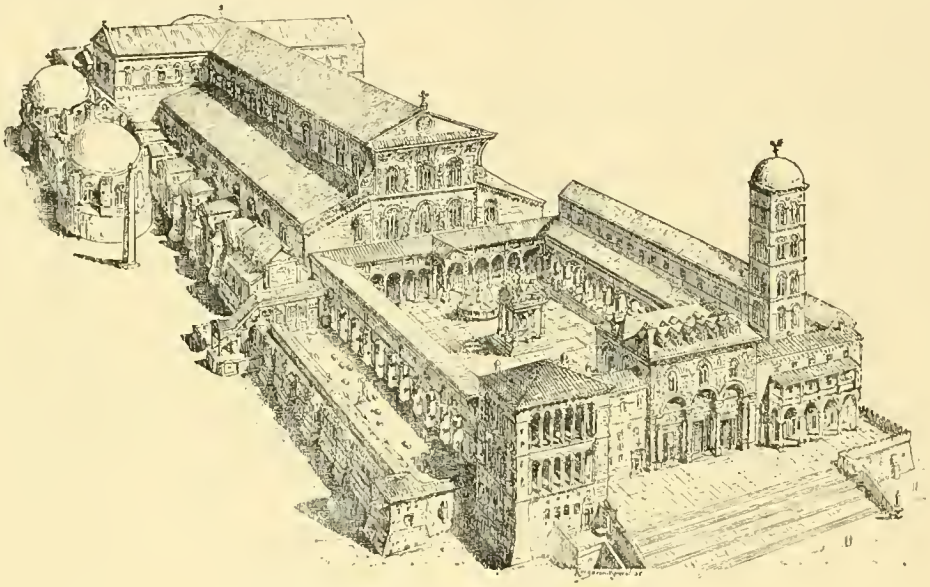
D'autre part, il convient, dans l'étude de ces peintures sépulcrales, de s'armer de quelque réserve, en présence de certains auteurs qui vont fort loin dans leurs interprétations symboliques. Plus d'une de ces dissertations ne prouve que l'ignorance des

auteurs dans l'explication de créations dues aux simples fantaisies décoratives des peintres. Ici encore, on fera bien de s'inspirer de l'opinion si judicieuse de Le Blant.

***

Le chapitre dans lequel l'auteur étudie les premiers essais de l'architecture lorsque l'Église, libre, est enfin sortie des catacombes, la construction des premières basiliques, leur décoration par la peinture en mosaïque, et l'art plastique, notamment dans les sarcophages, est très important, et c'est bien à regret que nous devons renoncer à en donner l'analyse pour ne pas allonger outre mesure notre étude du livre de Kraus. Son jugement en ce qui concerne cette période de l'art, peut se résumer de la manière suivante :

A côté de l'architecture des basiliques, la peinture en mosaïque des premiers siècles chrétiens apparaît comme la dernière flamme du génie des arts de l'antiquité prête à



L'église Saint-Pierre de Rome au moyen âge.

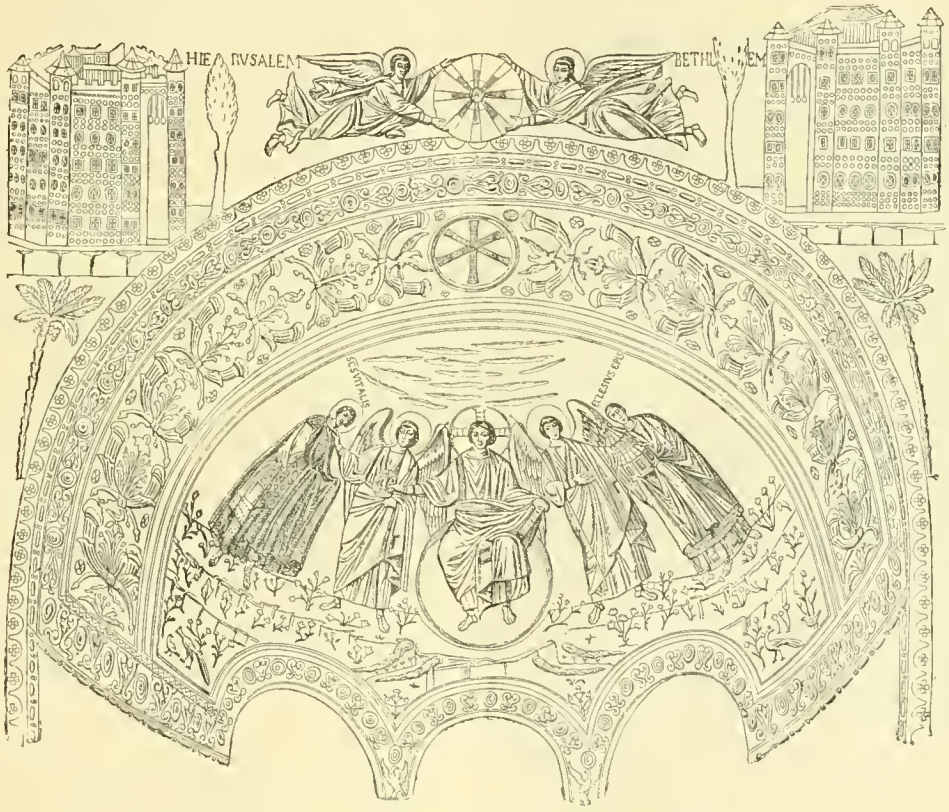
s'éteindre. L'art profane, depuis le temps d'Adrien, ne peut enregistrer qu'un état de décadence tantôt un peu ralenti, et tantôt plus rapide. Le temps de Constantin témoigne d'une rebutante barbarie des formes, et de l'épuisement complet de toute énergie dans la production des œuvres d'art ; mais nous remarquons comment dans la sculpture chrétienne du IVe siècle, la source prête à tarir des forces créatrices commence à bouillonner de nouveau ; cependant, dans les dernières années de ce même siècle, l'art du mosaïste apparaît comme le dernier héritier de l'art antique. Mais bientôt, la victoire définitive de l'Église sur le paganisme agonisant donnera à la conscience chrétienne un essor si joyeux, si plein de fraîcheur, que même la génération romaine de cette époque, vieillie et pourrie jusque dans les moëlles, se sentira animée d'un renouveau dans l'art, et, pénétrée du sentiment victorieux des âmes, imprimera comme un regain de jeunesse à ses créations.

***

Les études sur l'art byzantin sont loin d'avoir dit leur dernier mot, malgré les

hommes très savants qui, même dans les temps récents, ont cherché à débrouiller cette question compliquée. Dans l'opinion de Kraus, l'étude de l'art de Byzance pèse encore comme un nuage épais sur la science de l'histoire de l'art. On n'est pas encore d'accord sur l'influence exercée par l'art byzantin sur l'Italie, et réciproquement, sur l'action de l'Italie sur ce que l'on a appelé le byzantinisme. Les opinions des auteurs modernes sur ce point, sont fort divergentes.

Dans son origine, des commencements de Constantinople, c'est-à-dire depuis le temps de Constantin le Grand jusqu'au VIe siècle, l'architecture et les arts du dessin, encore entièrement sous l'influence de Rome, sont pénétrés des éléments latins.



Mosaïque de l'abside de Saint-Vitale à Ravenne. (D'après Garrucci).

Ce point est encore confirmé par Krumbacher, qui a étudié l'histoire littéraire de cette période. Selon lui, il ne pourrait même être question d'un empire byzantin ou romano-byzantin, qu'à partir de l'an 800. Après la séparation, sous Théodose, la moitié orientale de l'empire conserve encore l'organisme administratif, la langue et les lois romaines. Dans l'organisme judiciaire, le latin n'est que lentement remplacé par la langue grecque. Ainsi la collection des codes de Justinien conserve encore la langue et les formes romaines. Dans la numismatique, l'évolution se produit plus tard encore. Cependant, d'après le même auteur, c'est au VIIe siècle que l'esprit byzantin et la vie autonome se développent. Jusqu'à Justinien l'art de Constantinople conserve le caractère de grandeur et de liberté de l'art antique qui ne s'est pas démenti, même en servant d'expression à l'idée chrétienne.

Cependant le fondement antique de l'art de Byzance ne doit être ni exagéré, ni méconnu. L'étude de cet art ne peut être séparée du développement de l'existence politique et sociale du nouvel empire byzantin, depuis son commencement sous l'action de Constantin, jusqu'à sa complète transformation sous Justinien le Grand et Héraclius. Il s'y mêle bientôt quelque chose du génie byzantin.

Les travaux des nombreux savants qui ont étudié cette histoire ne permettent guère de s'arrêter à une conclusion définitive. Les recherches de d'Agincourt et de v. Rumohr ont vieilli. Parmi les études d'auteurs modernes il en est de haute valeur ; il faut citer particulièrement celles de Müntz, de Kondakoff, de Schlumberger, de Bayet, enfin d'Antoine Springer qui, s'appuyant surtout sur sa connaissance approfondie de la littérature byzantine, a apporté dans la controverse des éléments nouveaux.

Cependant l'apogée de l'art byzantin de la première période pour tous les auteurs se trouve toujours dans l'église de Sainte-Sophie. Au point de vue de son architecture, comme des arts décoratifs, elle demeure une œuvre unique, le monument le plus parfait auquel l'art byzantin pût atteindre et qui, naturellement, a exercé une grande influence, non seulement sur l'art de l'Orient, mais même sur l'Italie, comme en témoigne notamment St-Marc de Venise.

Toutes les manifestations de l'art byzantin, peinture des manuscrits, mosaïques, toreutique, et l'art textile qui dans le bas empire a pris un tel développement au point d'en faire parfois un rival de la peinture, sont examinées dans ce chapitre avec un soin et des détails qui prouvent à quel point Kraus s'est assimilé la littérature relative à cet art, tout en reconnaissant que le développement historique n'est pas encore établi sur des bases suffisamment solides pour permettre des conclusions définitives.

Enfin, dans le dernier chapitre de ce volume, l'auteur aborde un domaine peu étudié encore, où il apporte non seulement des aperçus nouveaux, mais des faits et l'examen de monuments intéressants dans leur rudesse. Il s'agit des premiers essais des peuples du Nord dans le domaine de l'art, de l'action éducatrice de l'Église, et enfin de l'Ordre de Saint-Benoît. Il débute par cette pensée empruntée à Arndt :

« Dans l'histoire du monde on discerne au milieu de la migration des peuples le sauvageon germain : dans sa force et sa vitalité, il apparaît comme le véritable plant, comme la pousse, sur laquelle la divine Providence pourra greffer le rameau qui produira les fruits les plus nobles, les plus délicats. Mais pour que le jeune arbre puisse faire éclore des fleurs et produire dans le jardin radieux de l'art des fruits répondant à la sève vivifiante qui le pénètre, des siècles de préparation lente mais féconde seront nécessaires.

« Les années de l'enfance doivent passer, avant que l'imagination soit capable de créer. »

*
* *

Dans aucune des provinces du vaste empire de Rome son influence n'avait poussé des racines plus profondes que dans les Gaules. La civilisation romaine s'y est maintenue plus longtemps même que dans une grande partie de l'Italie. Les inscriptions qui, à Rome, disparaissent au VIIe siècle, se trouvent encore en Gaule jusqu'au VIIIe siècle déjà très avancé. Beaucoup d'autres marques témoignent encore de la conservation persistante de l'art et même des procédés techniques romains. Dans le détail, Milan semble avoir conservé une

influence marquée sur l'architecture ecclésiastique. La disposition cruciforme de l'église Ste-Marie d'Embrun (392) ; des Saints-Gervais-et-Protais à Tours (443-460) paraît avoir été inspirée par l'église des SSts-Apôtres de Milan (S. Nazaro al Corpo). Le même plan cruciforme avait été adopté pour l'église bâtie à Clermont (446-462) par l'évêque Namatianus, et à l'église Ste-Geneviève fondée à Paris, par Clovis, après 496. Cette disposition semble avoir lutté en quelque sorte, pendant une période, avec la forme basilicale ; adoptée pour l'église fondée par l'évêque Perpet en l'honneur de S. Martin, et après l'introduction de l'Ordre des Bénédictins en France, elle devient pour ainsi dire stéréotype. Elle se retrouve dans l'église St-Vincent à Paris (St-Germain-des-Prés) 543-558, dans St-Médard de Soissons, plus tard dans le couvent fondé à Meaux, en 628, à St-Denis, à Centula (St-Riquier près d'Abbeville), St-Wandrille près Rouen (648), Jumièges (655), Corbie, etc.

Les écrits de Grégoire de Tours (573-595), l'historien des Francs, forment la source la plus importante pour l'étude des églises contemporaines bâties à Tours par l'évêque Perpet, et que le chroniqueur lui-même a en partie reconstruites. Il décrit d'autres sanctuaires et donne des indications précieuses sur leur disposition et leur décor. Il nous transmet à cet égard un fort joli renseignement qui mérite d'être noté. Lorsque l'évêque Namatius reconstruisit son église, la femme fort âgée qui avait été son épouse, et qui maintenant avait pris la robe des veuves (veste nigra) voulut aussi se signaler par une fondation. Dans un faubourg de la ville, elle fit construire une église consacrée à S. Étienne, et la décora de peintures. Afin de réaliser plus complètement sa pieuse conception, elle faisait elle-même aux peintres la lecture dans un livre qui décrivait les sujets à traiter *(quam cum fucis colorum adornare velit, tenebat librum in sinum suum, legens historias actionis antiquas, pictoribus indicans, quas in parietibus fingere deberent).* C'est là, ce me semble, un joli sujet de tableau à indiquer à nos peintres modernes.

L'ornement intérieur des temples chrétiens ne se bornait pas aux peintures

Ivoire, autrefois dans la collection du Cte de Bastard (d'après Didron, *Annales archéologiques*).

murales ; il était encore rehaussé par des tentures de tissus précieux et des tapis.

A cette époque se produit pour la première fois un fait qui restera longtemps isolé : c'est l'importance que peut prendre dans le développement des beaux-arts le culte d'un saint célèbre et devenu populaire. On sait que la basilique dédiée à S. Martin de Tours, vers 470, devint la proie des flammes, en 558. Un document parvenu jusqu'à nous fait connaître les scènes qui y étaient représentées par la

peinture, et qui, d'après un poème de S. Paulin de Périgueux, avaient un but didactique. Les thèmes des peintures y sont énumérés : un certain nombre d'entre eux sont empruntés aux évangiles, toutefois il s'y trouve aussi une série de scènes qui semblent se rapporter directement à la légende de S. Martin de Tours. Ce n'est pas seulement le temple où se trouvait la sépulture du saint, c'est encore l'église épiscopale, que l'on confond souvent avec celui-ci, qui, par son décor pictural, raconte l'histoire du saint Apôtre des Francs. Cette église, également dévorée par un incendie en 589, fut reconstruite et ornée somptueusement par Grégoire de Tours, et son ami, le poète Venantius Fortunatus, composa les vers explicatifs de ces peintures murales, dont l'indication des sujets nous est ainsi conservée. Les scènes forment un cycle de tableaux de la vie et des miracles de S. Martin.

C'est que, plus que tout autre messager de la bonne nouvelle, S. Martin avait travaillé à gagner définitivement le Nord des Gaules au Christianisme. Le monastère fondé par lui devint pour une longue suite de siècles le centre de la vie, le foyer de l'action monastique. Les églises innombrables portant son vocable, — la France seule en compte 3665, — témoignent de la popularité du culte voué au saint, qui ne tarda pas à pénétrer aussi en Allemagne. Les arts plastiques se sont également emparés de son nom et de ses actes. Les lettres de S. Paulin de Nole nous apprennent que son ami Severus avait fait peindre l'effigie de S. Martin, décédé depuis peu d'années, dans le baptistère de Primuliacum, vis-à-vis de celle du poète. Le culte de Martin s'étendit bientôt à l'Italie ; au témoignage de Venantius Fortunatus, les murs de l'église Ste-Justine à Padoue célébraient ses miracles ; dans celle des SSts-Jean-et-Paul à Ravenne on voyait son effigie. De nombreux témoignages de même nature pourraient être rapportés. Mais il y a lieu de noter qu'il faut descendre jusqu'au XIIIe siècle, jusqu'à S. François d'Assise, pour trouver un thaumaturge d'une popularité aussi universelle ; dont la vie ait inspiré au même point les peintres et les statuaires, et qui ait pris une telle importance dans le domaine de l'art.

Il ne reste guère que des souvenirs des monuments érigés du temps de Grégoire de Tours; il ne nous est parvenu en général que peu de monuments antérieurs à l'époque carolingienne. Notre auteur les fait connaître, en parcourant les régions de l'Europe où commençaient à se répandre les lumières du Christianisme. Cependant quelques points intéressants seraient à signaler. Notons, en passant, ces croix saxonnes élevées sur de hautes stèles, comme la croix de Ruthwell, dont le soutien est couvert de rinceaux et d'anciennes poésies ; ces croix, érigées sur des lieux élevés, alors qu'il n'y avait pas de temples dans ces régions, et qui, visibles au loin, indiquaient aux chrétiens nouvellement convertis, un lieu de réunion en plein air, pour le saint sacrifice.

***

Mais il faut se borner, et conclure ce long et cependant bien incomplet examen du premier volume de l'ouvrage de Kraus, en lui empruntant la page par laquelle, en annonçant l'influence de l'Ordre des Bénédictins qui vient d'être fondé, il termine le premier volume de l'Histoire de l'art chrétien.

« Nous voyons bientôt, en Angleterre comme sur le continent, la règle de S. Colomban remplacée par la règle plus tempérée et plus rationnelle de S. Benoît. Ce fut une grande conquête que la victoire remportée par la politique de modération

sur l'extrême rigorisme. Il fut démontré ici, comme cela apparaît souvent dans l'histoire de l'Église, qu'une œuvre grande et durable ne peut s'élever que sur le fondement de la mesure et de la raison. A partir de ce moment, l'Ordre Bénédictin porte pour ainsi dire sur ses épaules et pendant une période de cinq siècles, la civilisation de l'Europe. De ce poids énorme, les beaux-arts composent la portion la plus aimable, la plus délicieuse.

« La règle de S. Benoît, dans son chapitre 57, parle déjà des artistes de l'Ordre, auxquels elle commande la plus grande modestie, et le détachement de soi-même. Le passage est de la plus haute importance parce qu'il indique dès l'origine la nature des rapports de l'Ordre avec le monde des arts. Peu de temps après Benoît, on voit apparaître Cassiodore, lequel, bien que n'appartenant pas lui-même à l'Ordre, peut être considéré comme son second fondateur. C'est lui qui établit des monastères dans les Calabres et y organise des ateliers pour la copie et l'ornementation, au moyen de miniatures, des manuscrits, et pour la peinture en général. A partir de ce moment commencent ces générations ininterrompues de calligraphes, de miniaturistes, de peintres, de sculpteurs et d'architectes qui se succèdent dans l'Ordre. »

Jules Helbig.

Orfévrerie et Emaillerie.

Mobilier liturgique d'Espagne [1].

Le retable de San-Miguel in Excelsis (Navarre).

NOUS n'avons pas voulu, — et pour cause, — que les petits monuments du mobilier liturgique fussent étudiés, dans ces pages, d'après un ordre bien rigoureux, d'après un plan préconçu qui fixât l'étendue des descriptions, des comparaisons, etc. Et nous pouvons, de la sorte, présenter ici, pour clore la série des œuvres de Limoges, une pièce d'orfévrerie et d'émaillerie qui est assurément une des plus importantes que le moyen âge nous ait léguées. Nous l'avons fait connaître rapidement dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* [2]; mais elle a droit à une étude quelque peu développée, et nous la livrons maintenant aux lecteurs.

Voilà bientôt quatre années que le docte académicien D. Enrique S. Fatigati nous envoyait une reproduction du retable qui se trouve dans le *santuario de San-Miguel in Excelsis*, — un humble oratoire, juché au sommet du mont Aralar, en Navarre. La petite image était de dimensions bien réduites et n'offrait pas la netteté suffisante pour permettre d'apprécier totalement le caractère de l'œuvre et de la rattacher à un centre artistique. Elle n'en fut pas moins une précieuse indication et, à dater du jour où nous la reçûmes, le désir de voir ce retable nous hanta quelque peu. En entrant en Espagne (avril 1901), nous filâmes d'abord vers le mont Aralar. Nous ne raconterons point nos pourparlers avec un *capellan* méfiant et peu civilisé, qui prétexta un voyage pour nous refuser l'autorisation de voir et d'étudier le monument confié à sa garde. Nous passerons de même sur l'humiliation que ressentirent, du refus opposé à notre demande, les religieux Augustins de Valladolid auxquels nous racontâmes bientôt notre insuccès. L'un d'eux, le vénérable P. Tirzo Lopez, écrivit en notre faveur à l'évêque de Pampelune, dans le diocèse duquel se trouvait le sanctuaire de San-Miguel. Le pontife daigna nous faire savoir lui-même qu'il nous donnait l'autorisation d'examiner et de reproduire la fameuse *tabula altaris*... et, quelques semaines après, nous étions, de nouveau, à Huerte-Araquil, le village le plus rapproché de l'oratoire.

Après deux heures de chevauchée, nous arrivions à l'ermitage. Nous fûmes admis dans l'hôtellerie, une sorte de petite forteresse aux murs solides, aux portes basses, aux petites fenêtres grillées, d'où la vue s'étend sur un splendide panorama, formé des montagnes et des vallées de la Navarre. Nous allions rester là pendant quatre jours.

La chapelle fait partie de l'ermitage. En pèlerin, d'abord, nous y priâmes le prince de la milice céleste, vénéré depuis bien des siècles, sur la cime de cette montagne. Puis on ouvrit les deux volets d'une belle armoire toute neuve, vrai type de grand coffre-fort, qui était fixée contre le mur d'une abside, au-dessus d'un autel... et le retable se montra tout entier. La réalité dépassa nos espérances. On ne saurait se figurer l'impression que peut produire, sur

1. V. la *Revue* de janvier et de mars 1903.
2. Num. du 10 février 1903, p. 152 et s.

Retable de San-Miguel in Excelsis (détail).

des montagnes sauvages, loin des foules et dans un humble sanctuaire, une grande pièce aux figures hiératiques, sur laquelle des émaux superbes se mêlent à l'or et aux pierreries, pour former un ensemble éblouissant de beauté.

C'est alors, bien plus qu'en un musée, qu'on est saisi et touché, qu'on peut admirer à son aise, sans craindre la fatigue ou l'ennui. Vraiment, rien ne vaut, pour un chef-d'œuvre, comme de rester, à condition qu'il soit apprécié, dans le cadre, même très humble, pour lequel il a été exécuté. Un monument des âges de foi, comme le retable dont nous nous occupons, n'est parfaitement à sa place que dans le sanctuaire auquel il a été offert par de généreux bienfaiteurs. Il est la richesse du lieu, la gloire d'une région, la propriété même de l'Église.

Le frontier ou *retrofrontale* de Saint-Michel in Excelsis mesure 2 m. de long et 1m,14 de haut, depuis le bas jusqu'à la partie surélevée qui se remarque en tête. Il se compose, comme tant d'autres pièces d'orfévrerie médiévale, d'une âme en bois et d'un revêtement de nombreuses plaques de cuivre, dorées, émaillées ou gemmées.

Le panneau du milieu est évidemment le plus important, avec sa Vierge-Mère, très digne, un peu raide même, et à la figure ascétique, qui tient, devant elle, le divin Sauveur, bénissant d'une main et portant, de l'autre, le livre de la doctrine. Notre-Dame est assise sur un coussin qui domine un arc-en-ciel, et ses pieds reposent sur un *scabellum*. A sa droite, à la hauteur de l'épaule, l'étoile de l'Épiphanie ; au-dessus l'alpha et, en face, l'oméga. Une bordure, en relief, festonnée et garnie de pierres en cabochons, entoure la superbe plaque qui est accompagnée, dans les écoinçons, des quatre symboles évangélistiques.

De chaque côté de ce panneau central, une double arcature abrite, au premier étage, six apôtres ; en bas, à droite de la sainte Vierge, les trois rois mages, couronnés, portant leurs offrandes et tournés vers l'étoile qui leur indiqua la route à suivre et l'endroit où était le Sauveur. A gauche, un ange, — probablement saint Michel, auquel est dédié l'oratoire — puis une femme nimbée et un roi.

L'étroite zone supérieure porte une croix, formée de gros cristaux de roche ; deux apôtres se tiennent, de chaque côté, et le reste est garni de dix-huit médaillons convexes, des plus intéressants, sur lesquels nous reviendrons tout à l'heure. Enfin, un bourrelet de cuivre contourne le retable, en guise d'encadrement.

Bien des fois l'œuvre de San-Miguel nous a fait songer à une autre grande pièce d'autel, au frontal de Silos, qui est maintenant la merveille du musée de Burgos. « De part et d'autre, les personnages émaillés à plat ont des têtes en relief, des mains et des pieds réservés sur les plaques d'excipient, et quelque peu ciselés [1]. Au point de vue de l'émaillage, les deux monuments comportent le cloisonné à la taille d'épargne, mais avec une différence notable dans les procédés techniques. A Saint-Michel in Excelsis, les plis des vêtements offrent deux couleurs juxtaposées, sans filets intermédiaires. La Sainte Vierge, par exemple, porte une robe bleu-ciel, rechampi de blanc, puis un premier manteau, vert éclairé de jaune, et un second, bleu-indigo éclairé de bleu-turquoise. A Burgos, cette juxtaposition n'existe pas. Un manteau y est entièrement bleu-noir ou bleu-turquoise ; une robe entièrement vert-olive, sauf l'orfroi

1. Les pieds sont ainsi réservés, quand ils sont nus ; ceux de la Vierge, du roi et de la reine qui se voient sur la zone inférieure, ainsi que ceux des trois Rois Mages, sont émaillés.

qui est, alors, séparé par une cloison réservée [1] »

L'opération d'émaillage qui se voit sur le retable peut être regardée comme un perfectionnement, si on ne considère que la multiplicité du travail et la difficulté vaincue ; mais le procédé plus simple que l'on constate à Burgos est également plus puissant, plus net comme effet décoratif.

Une autre différence encore. Les plaques du retable, sur lesquelles se détachent les différentes figures, sont convexes, et leurs fonds d'or entièrement garnis de petits rinceaux gravés au trait [2], alors que, sur les panneaux de Burgos, tout à fait plats, des rinceaux du même genre sont obtenus par un vrai travail de ciselure, et forment seulement, sur les fonds unis, des bandes que l'on dirait passées derrière les personnages.

Il est, sur le frontier de San-Miguel, un détail ravissant qu'il convient de signaler d'une façon particulière ; c'est la bordure émaillée qui épouse les contours de la grande plaque de la Vierge : bande gros-bleu, à étoiles d'or, bordée, des deux côtés, d'un galon festonné, bleu clair, rechampi de blanc [3]. Il n'y a là aucune recherche bien extraordinaire et, cependant, l'effet de la partie centrale y gagne infiniment, comme délicatesse et somptuosité. L'arc-en-ciel qui supporte le coussin est semblable. Un encadrement ciselé qui contourne cette belle plaque et qui la relie au champ d'or du panneau, rappelle beaucoup celui qui borde une plaque du musée de Cluny (autrefois dans la collection Spitzer) [4]. D'ailleurs la composition générale des deux cuivres polychromés est la même et la comparaison ne pourra manquer d'être intéressante pour ceux qui seront tentés de la faire.

Les têtes des personnages et des quatre symboles évangélistiques sont en haut relief, nous l'avons déjà dit ; celles du roi et de la femme nimbée, sa voisine, n'appartiennent pas à des modèles aussi communs que les têtes d'apôtres ; mais la figure de Marie est encore plus caractéristique et fait songer à celle d'une autre Vierge bien connue ; la vierge de Beaulieu (Corrèze) ; le type semble le même, bien que les deux pièces ne remontent pas à la même époque.

Notons également que les fûts des colonnettes comportent de beaux fleurons ajourés, mais que leurs bases et leurs chapiteaux sont vulgaires et pesants. — Les menus rinceaux, gravés sur les plaques à personnages, se retrouvent sur les bandes gemmées qui séparent les arcatures dans le sens de la longueur, sur celles qui forment les cintres et sur l'encadrement festonné du médaillon central. — La plupart des pierres (cristaux de roches, agates, jaspes, turquoises, etc.) qui ornent ces bandeaux, sont taillées en cabochon ; quelques-unes présentent une arête, dans le sens de la longueur. Sauf pour quelques rares cristaux de roche, ajoutés au XVIIIe siècle, la monture se compose d'une bâte sans griffes.

Quant aux dix-huit médaillons bombés qui se voient tout en haut du monument, ce sont de petites pièces qu'on rencontre sur bien peu d'œuvres limousines [1], et qui forment, ici, une magnifique collection. Leur diamètre varie de sept à huit centimètres. Les personnages, les animaux et les enroulements feuillus qui les décorent, s'enlèvent

1. *Le Retable de San-Miguel in Excelsis* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1903, p. 154).

2. Nous avons expliqué dans *L'ancien Trésor de l'Abbaye de Silos* (p. 57), que les éléments constitutifs de cette décoration viennent de l'art byzantin qui a dû, lui-même, les emprunter aux monuments coptes ou arabes de l'Egypte.

3. Ce galon encadre les douze plaques principales.

4. *La Collection Spitzer*, t. I, *Orfévrerie*, pl. III.

1. Le coffret de Sainte Foi (Trésor de Conques) et la châsse de Bellac (Haute-Vienne) sont ornés de médaillons convexes, plus anciens que les nôtres (cf. E. Rupin : *L'Œuvre de Limoges*, pl. I, IV, et V).

Retable de San-Miguel in Excelsis (détail).

sur des fonds bleus ; ils ont été réservés et gravés de traits multiples qu'on a incrustés d'émail rouge, à la façon des nielles. Les bouches, par exemple, les nez, les yeux, les côtes des personnages et des animaux, puis certains détails des tiges et des feuilles sont exprimés par ce travail de gravure et d'émaillage. Des animaux, les uns affrontés, les autres opposés, une sorte de reptile mordant la queue d'une bête fantastique, un dragon menaçant un homme nu, un chasseur poursuivant une chimère, tels sont les différents sujets, très originaux, au point de vue de la composition et très hardis, comme dessin, que nous offrent les médaillons du retable de San-Miguel.

Bien rares, même en Espagne, sont les auteurs qui se sont occupés de notre *tabula altaris*. Le P. Thomas de Burgui en a dit quelque chose dans son Histoire de Saint-Michel-in-Excelsis [1]. Mais l'auteur appartient au XVIIIe siècle, et le bon sens faisait, alors, si communément défaut quand on parlait d'un monument médiéval, qu'on ne sera pas surpris outre mesure de ce qu'a lu l'auteur sur le *volumen* de l'ange (panneau central). On y voit l'inscription suivante :

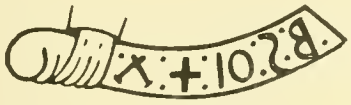


Fig. 11. — Inscription sur le retable de San-Miguel in Excelsis.

Le P. de Burgui l'a traduite : *Anno Christi 1028* (Λ pour *Anno ;* + pour *Christi ;* les quatre signes suivants seraient la date 1028) ; et, comme cette année-là correspond au règne de D. Sanche-le-Grand, l'historien prétend que le haut personnage, figuré à gauche de la Vierge et à l'extrémité de la zone inférieure, représente le roi D. Sanche III ; la femme nimbée, qui est près de lui, est naturellement sa femme doña Munia.

D. Pedro Madrazo croit aussi à la représentation des deux mêmes personnages [1]. Mais alors, le retable étant une œuvre du XIe siècle, et l'école de Limoges n'existant pas encore (dit l'auteur), le monument doit être attribué aux praticiens des bords du Rhin, instruits dans l'art de l'émaillerie par les artistes de l'Orient. Nous traduisons quelques passages de l'article auquel nous faisons allusion : « Il n'y a pas d'indices que, dans le premier tiers du XIe siècle, l'art de l'orfévrerie et de l'émaillerie fût assez avancé dans les domaines de D. Sanche, pour produire des œuvres comme celles qui nous occupent... L'art de l'émailleur était encore à naître en France ; l'apparition de la fameuse école de Limoges devait tarder deux siècles ; et déjà, les écoles de Cologne et de Verdun produisaient de précieux émaux, grâce à l'impulsion de l'impératrice Théophanie... De l'une de ces écoles vient sûrement notre magnifique *tablero* de San-Miguel-in-Excelsis, — premièrement parce qu'il n'y avait en Europe, au moyen âge, que les artisans grecs, à la fois graveurs, ciseleurs et émailleurs, qui fussent capables de dessiner ces figures, d'idéaliser les draperies... ; secondement, parce que ce n'est que dans les émaux rhénans du XIe siècle qu'on rencontre les caractères qui distinguent notre retable (ou frontal) des produits les plus célèbres de Limoges... ; troisièmement, parce que les écoles du Rhin (Cologne et Verdun) étaient

1. *San Miguel-in-Excelsis representado como principe supremo de todo el reyno de cielo y tierra, y como protector excelso aparecido y adorado en el reyno de Navarra*, 1774.

1. *El Retablo de San-Miguel-in-Excelsis* (*Museo español de antigüedades*, t. VI, 1875, p. 415 et s). L'auteur a reproduit une partie de l'article dans son ouvrage : *Navarra y Logroño*, t. II, p. 166 et s.

seules à produire des émaux bleu-turquoise, rouge vif et noir, autant d'émaux qui se rencontrent sur les figures du retable. » Et c'est ainsi qu'un article peut n'être qu'un tissu d'erreurs ! D. Pedro Madrazo, cependant, est un écrivain sérieux et bien connu. On sera donc légitimement surpris qu'il ait été influencé à ce point par une opinion purement fantaisiste. T. de Burgui, voulant expliquer le problème de l'inscription, ne l'a fait qu'à l'aide de son imagination. Il importait, pour un historien du XIXe siècle, de se mettre en garde contre un procédé qui n'a rien de scientifique. En tous cas, on ne peut lire, sur le phylactère de l'ange, l'année 1028 qui n'a aucune raison d'être, le retable ne remontant qu'au XIIIe siècle, — première moitié sans doute, — nous en appelons aux connaisseurs en émaillerie (1).

Quant à l'inscription, de lecture assez difficile, nous le voulons bien, elle forme un nom aussi simple que naturel. Il faut supposer que la main de l'ange qui tient le phylactère, est posée sur la première lettre de cette inscription qui doit être une M ; rétablissons-la ; supprimons les points qui séparent les lettres et nous obtiendrons :

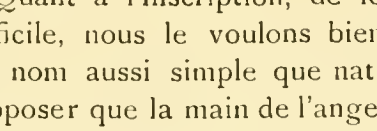


Fig. 12. — Inscription présumée, sur le retable de San-Miguel in Excelsis.

La croix qui, d'après le P. de Burgui et D. Pedro Madrazo, remplace le nom du Christ, est un T avec tige principale dépassant la barre transversale (l'exemple n'est pas unique), et alors nous avons MATIOS, le nom de l'évangéliste toujours figuré par l'ange, — un nom augmenté d'un B retourné, — peut-être un E *(vangelista)*, — un nom quelque peu défiguré, sans doute, à cause de la difficulté qu'offrait le travail de réserve des petites lettres, sur un champ si restreint, — mais enfin nous l'avons (1).

Nous dirons peu de chose des deux personnages qu'on a désignés sous les noms de D. Sanche-le-Grand et de doña Munia ; l'un représente un roi, sceptre en main, coiffé d'une calotte à côtes, vêtu d'une tunique assez courte et d'un manteau doublé de vair. La femme, tournée vers lui, est nimbée, et tient, de la main droite, une tige très courte, fleuronnée et qui répond peut-être aussi à un sceptre. Nous nous bornons à cette description sommaire, puisque nous n'avons pas encore les moyens de savoir quels sont les deux dignitaires.

Et maintenant, à quel centre artistique convient-il d'attribuer le retable ? Assurément à celui de Limoges qui existait depuis longtemps, au XIIIe siècle. Les têtes en bosse, placées sur des personnages figurés à plat (2), les rinceaux d'un certain style, gravés, feuillus et tapissant complètement des bandes ou des plaques, puis la prédominance des émaux bleus, depuis le bleu très sombre jusqu'au bleu tendre, sont propres aux travaux limousins et, précisément, nous avons tout cela sur notre table d'orfévrerie. Ces caractères distinctifs sont très connus aujourd'hui, grâce aux ouvrages, notamment de MM. de Linas, Molinier et Rupin (3). Il est donc inutile d'insister.

1. D. Pedro Madrazo s'est demandé si l'inscription ne voulait pas dire : *Angelus Christi Joannes Baptista.* Il n'y a pas lieu de s'arrêter à cette lecture aussi fantaisiste que celle du P. T. de Burgui.

1. Il n'est guère besoin de rappeler que les inscriptions du moyen âge étaient souvent défectueuses et que l'adjonction d'une lettre ou d'un signe quelconque n'était pas chose insolite pour les artistes, quand il s'agissait de garnir un vide.

2. Nous nous permettons de rappeler que les œuvres rhénanes ou mosanes n'offrent jamais de têtes en relief, sur des corps représentés à plat.

3. Aux ouvrages de MM. de Linas et Rupin, déjà cités, nous ajoutons le manuel de M. Molinier : *L'Émaillerie*, qui explique d'une façon très claire quels sont les caractères des œuvres limousines.

Retable de San Miguel in Eccelsis (travail limousin, XIIIe siècle).

Notons seulement, en faisant allusion à un passage de D. Pedro Madrazo, que l'émail bleu-turquoise abonde sur les œuvres de Limoges, autant ou plus que sur les produits de Cologne et de Verdun, et que l'émail noir ne se rencontre pas sur le petit monument de San-Miguel ; le rouge y est employé maintes fois pour les détails : nimbes, chaussures, livres, *scabellum* de la Vierge.

L'article de cet écrivain est accompagné, dans le *Museo español* d'une planche hors texte, chromolithographiée. Nous la connaissions depuis dix ans et plus ; mais nous n'avions pas songé, en l'examinant, que le chef-d'œuvre reproduit pût appartenir à notre art français, tellement le dessin et le coloris sont arbitraires et fantaisistes. A ne voir que cette planche aux personnages parés, plus d'une fois, de l'ὠμοφόριον et de l'ἐπιτραχήλιον des Grecs, nous considérions le retable comme une œuvre byzantine. Il se peut que le sanctuaire du Mont Aralar doive à cette reproduction d'avoir vu, il y a quelques années, un peintre, envoyé des extrémités de la Russie, pour copier soigneusement cette œuvre d'art qu'on devait supposer, là-bas, de style russe ou byzantin.

Voici, maintenant, le texte d'une inscription espagnole du XVIIIe siècle (lettres d'or sur fond bleu), qui longe la partie inférieure du retable :

Este precioso Retablo de Laminas de metal dorado y esmaltado con su Ymagen de la Virgen del Sagrario de la Cathedral de Pamplona ā que es anexo este Santuario de San Miguel, estubo antiguamente en la obscuridad de su Capilla, de donde se saco, se limpio en Pamplona, y para que su Vista mueba a deuocion, fue colocado assi en esta Capilla maior en el año 1765.

Nous avons là plusieurs données intéressantes : 1° Le nom de *retable* est donné à notre pièce d'orfévrerie et d'émaillerie. Puisqu'il en est ainsi et que telle est, au moins depuis 1765, la destination du précieux monument, nous l'avons, nous aussi, appelé un *retable ;* mais il est très possible qu'il ait servi d'abord de *frontal* ou de devant d'autel, comme la célèbre *Pala d'oro* de Saint-Marc de Venise. — 2° Le petit monument de San-Miguel n'a pas toujours occupé la place qui est sienne depuis 1765 ; il était autrefois dans un ancien et très petit oratoire qui est encore conservé et qui est renfermé dans la chapelle moderne. — 3° Ce retable fut envoyé à Pampelune, au XVIIIe siècle, afin d'y subir un nettoyage, et c'est après cela qu'on le fixa au-dessus de l'autel majeur de la grande chapelle. Ajoutons qu'on ne se borna pas au nettoyage dont il est ici question. Toute la zone supérieure, en effet, présente un fond de cuivre d'apparence beaucoup moins ancienne que le reste ; c'est sur ce métal que les médaillons bombés, les quatre apôtres et les cristaux de roche dessinant une croix ont été appliqués. Les bâtes de ces cristaux sont également modernes ; un examen attentif nous a même révélé, à travers un des gros cabochons de cette croix, une gravure du XVIIIe siècle, figurant un génie ailé, à chevelure abondante, et tenant une bande d'étoffe des deux mains. Il est donc probable que l'ouvrier de Pampelune a relevé notre *tabula altaris*, dans sa partie supérieure.

Tel est ce monument superbe, moins puissant que celui du musée de Burgos, tant au point de vue du coloris que de la composition, mais d'un travail plus considérable, d'un aspect aussi riche et plus délicat, d'une plus parfaite conservation, enfin d'une beauté et d'une dimension qui en font une des pièces les plus remar-

quables du mobilier liturgique, au moyen âge.

On devinera sans peine que la vue de cette grande œuvre religieuse nous fit ardemment désirer de la reproduire en photographie, pour la publier dans quelque belle Revue française. Malheureusement l'oratoire était fort obscur et la faible lumière pénétrant dans l'abside, par deux petites baies minuscules, venait se briser contre les volets du retable. L'opération photographique nous sembla donc impossible. Après maintes réflexions et maints désirs, nous hissâmes pourtant l'appareil sur un échafaudage bien vite improvisé, et nous posâmes une demi-heure d'abord, puis une heure. Les résultats furent déplorables. Nous dûmes affirmer aux gens de l'ermitage que les vantaux de l'armoire, interceptant la lumière, empêchaient absolument de réussir et, après différentes explications, nous nous mîmes en mesure de dévisser les volets, malgré les protestations d'un vieux petit Espagnol qui remplaçait, là-haut, le chapelain titulaire. Les vantaux descendus, nous opérâmes à différentes reprises et, après *deux heures* et *deux heures et demie* d'exposition, pour chaque plaque, nous obtenions des clichés suffisants, mesurant $0^{m},24$ sur $0^{m},30$. Ce sont eux qui permettent de donner ici plusieurs reproductions.

Est-il besoin d'ajouter qu'après avoir photographié et étudié le retable tout à notre aise, nous fixâmes soigneusement les volets à la place qui leur était assignée ?... et tout le monde fut content, même le petit Espagnol que notre résolution avait indigné, peu d'heures auparavant.

Dom E. Roulin.

La châsse de l'Escurial et le martyre de saint Thomas de Cantorbéry.

LA châsse que nous publions *(fig. 1)*, se trouve dans la *Camarin* de sainte Thérèse, à l'Escurial, — une chambre, ainsi dénommée, parce qu'elle renferme de précieux manuscrits ayant pour auteur la grande réformatrice du Carmel. Cette fierte limousine est là, en compagnie d'un bon nombre d'objets des derniers siècles, que nous avons négligés intentionnellement,— en compagnie, aussi, d'un beau diptyque en

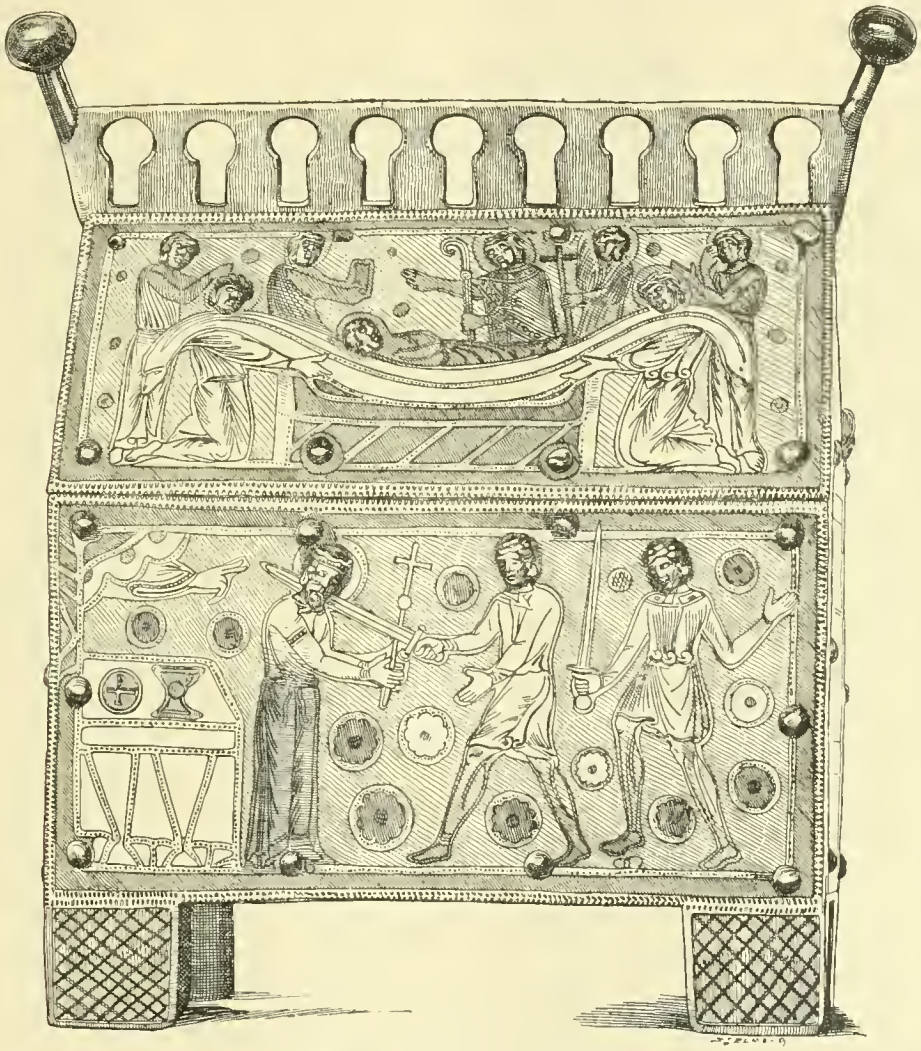


Fig. 1. — Châsse limousine, XIIIe siècle. (Monastère de l'Escurial.)

ivoire, appartenant à l'art français du XIVe siècle, et d'un coffret en os, très remarquable, qui remonte peut-être au XIe siècle.

Cette châsse mesure $0^m,165$ en hauteur et $0^m,124$ en longueur. Elle n'a rien, ni dans sa forme, ni dans sa facture, qui ne soit très

connu. Nous avons ici, comme presque toujours, le sarcophage muni d'un toit à deux versants, surmonté d'une crête ajourée. Les personnages se détachent en cuivre ciselé. Les têtes, fortement saillantes, sont fondues et rapportées. Le champ, sur la face principale et sur les deux pignons, est émaillé de bleu-ciel ; en plus, la caisse porte un semis de rosaces polychromes. Cette partie antérieure présente, en bas, une scène de martyre, avec autel émaillé de bleu-clair, rechampi de blanc ; le linceul, dans l'ensevelissement du saint, est traité de la même façon ; le cercueil est vert, éclairé de jaune. Deux apôtres se tiennent debout, sur les deux flancs que coupent des bandes bleu-clair, dans le sens de la largeur. En arrière de la châsse, le petit panneau du bas a disparu ; sur le toit se développe un tapis à rosaces vertes et à disques bleus, ornés, au centre, d'un pois rouge.

Il est bien clair qu'au point de vue de l'iconographie, les deux scènes qui se voient sur la caisse et sur le toit du petit édifice, sont intimement liées ensemble. La scène du haut représente la sépulture du saint martyr, dont les artisans limousins ont retracé la mort, sur le panneau inférieur. Et ce martyr, vêtu de la longue robe talaire et portant la couronne en tête, qu'est-il, sinon un roi, surpris près de l'autel et présentant aux assassins, comme seule arme de défense, la croix, symbole de rédemption ? Telle est, n'est-il pas vrai, la première pensée qui s'offre à l'esprit, quand on considère le personnage principal, auquel un assassin s'apprête à trancher la tête. La *capse* du XIIIe siècle pourrait donc représenter le martyre d'un saint Wenceslas, d'un saint Canut (1) ou de quelque autre monarque.

1. Saint Canut est mort d'un coup de javelot ; mais un assassin le blessa d'abord, à l'autel, à coups de glaive ou de poignard.

Il ne nous répugne nullement de croire à cette composition où les artistes, il faut le reconnaître, n'ont pas donné au saint des caractéristiques bien spéciales, bien déterminées. Mais, gageons-le, ceux qui se sont occupés de l'iconographie des châsses de Limoges, verront, sur la nôtre, le martyre de saint Thomas Becket, tellement la scène qui occupe le panneau inférieur, ressemble à la mort de l'illustre prélat, figurée par les orfèvres émailleurs sur un bon nombre de fiertes qui sont parvenues jusqu'à nous (cf. *fig. 2*).

Voici d'ailleurs les données exactes de l'histoire, données sommaires, mais suffisantes, pour éclairer la question iconographique ; nous les empruntons à Dom L'Huillier (1), qui a soigneusement utilisé, dans son récit, les travaux des Catholiques et des Anglicans d'Outre-Manche, surtout les *Materials* (2), publiés par le gouvernement anglais.

Soldats et chevaliers d'Henri II avaient envahi le monastère de Saint-Augustin de Cantorbéry, près duquel se trouvaient les appartements de l'archevêque Thomas Becket. Quelques religieux et serviteurs, justement effrayés du danger que courait leur maître, l'entraînèrent, à son corps défendant, vers la basilique où ils avaient espoir de le protéger. Le pontife dut céder, mais en réclamant, du moins, que sa croix primatiale fût portée devant lui. Vers cinq heures du soir, et après divers incidents que nous omettons, quatre chevaliers de la maison du roi qui avaient formé le complot d'en finir avec la vie de Thomas, se précipitèrent dans l'église, suivis de quelques

1. *Saint Thomas de Cantorbéry*, Paris, 2 vol., 1891-92.
2. *Materials for the history of Thomas Becket Archbishop of Canterbury*. 7 vol., Londres, 1875-1888.

Martyre de saint Thomas de Cantorbéry. Ms Harléien, 5102, p. 32 r°.
(Musée britannique.)

miliciens. Les quatre conjurés avaient l'épée en main, tout en gardant les haches avec lesquelles ils avaient brisé une porte et une fenêtre qui s'étaient opposées à leur passage. Trois d'entre eux revêtaient le haubert ; un autre, sans armure, avait une cotte et un surcot. Le pontife, lui, vêtu de la cappa, s'avança vers les gens d'Henri II et, après le coup, joignit les mains et fit à mi-voix cette prière : « Mon Dieu, je vous remets ma cause et celle de l'Église... » Un second coup d'épée, puis un troisième furent assénés à la même place, là où Thomas avait reçu l'onction du chrême, au jour de son sacre. Toute la partie supérieure du crâne fut détachée, et c'est étendu devant l'autel de saint Benoît qu'expira l'énergique défenseur de la liberté de l'Église, en Angleterre. On était au soir du 29 décembre 1170 [1].

Tandis que la réprobation générale pour-

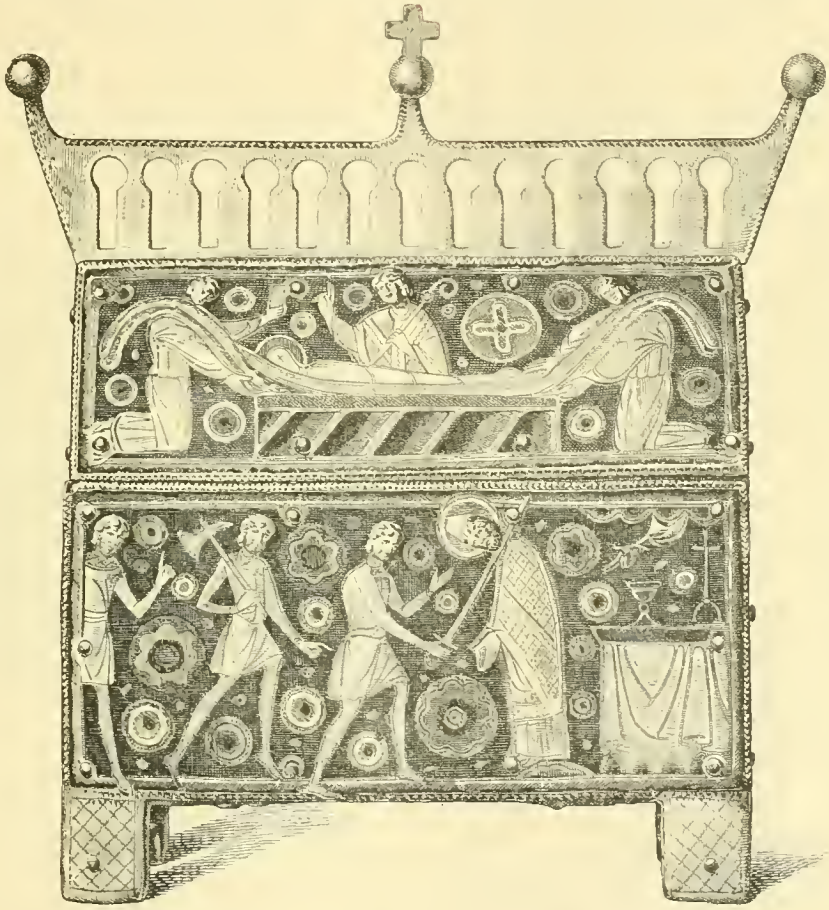


Fig. 2. — Châsse limousine, XIIIe siècle. (Ancienne collection Spitzer) [1].

1. Ce cliché nous a été aimablement communiqué par les éditeurs du beau volume de M. E. Molinier : *L'orfèvrerie religieuse et civile*, in-folio, Paris, s. d.

1. Ce martyre est raconté dans l'ouvrage de Dom L'Huillier, t. III, ch. XIX. — Cf. dans l'*Appendice : Les circonstances du martyre*, p. 531-535.

suivait les meurtriers de l'archevêque-martyr, presque immédiatement commencèrent les pèlerinages à la crypte où reposaient les restes de Thomas. Rois, seigneurs, simples fidèles y vinrent de presque toutes les parties de l'Europe (1). Le culte du pontife se traduisit, par ailleurs, de toutes façons. Dès avant la fin du XIIe siècle, la Normandie, le Poitou et même les bords de la Baltique comptaient des sanctuaires dédiés au saint archevêque. On reproduisit son martyre sur les fresques, sur les enluminures des manuscrits et principalement sur les châsses limousines, destinées à contenir ses reliques. Il existe encore un bon nombre de ces châsses et plusieurs, notamment, ont été conservées en Angleterre (2) où, cependant, Cromwell, le digne ministre d'Henri VIII, poursuivit d'une haine spéciale les reliques et les reliquaires de saint Thomas (3).

Nous avons nommé les miniatures des manuscrits. La représentation peut-être la plus ancienne du martyre de l'archevêque nous est fournie par une de ces peintures, qui se trouve dans le manuscrit Harléien (fin du XIIe siècle). Nous devons à Dom L'Huillier la belle reproduction que nous en donnons dans cet article (Pl. XI). Le costume de l'archevêque, la présence d'Édouard Grim et les armures des chevaliers se trouvent là, bien conformes au récit très sommaire que nous avons donné du martyre.

1. A signaler le pèlerinage qu'y fit le vieux roi Louis VI, pour son fils, très dangereusement malade. La foi du monarque fut récompensée; car il apprit la guérison de Louis VII, en remettant le pied sur ses domaines.

2. Il en existe, entre autres, à la Société royale des Antiquaires de Londres, chez le doyen d'Hereford, dans la collection de Sir Philip de M. Grey Egerton.

3. Des instructions royales, envoyées en 1538, dans les divers comtés d'Angleterre, ordonnèrent la destruction de toutes les châsses. Celle de Cantorbéry ne fut même pas épargnée et les ossements du martyr furent livrés aux flammes en présence et sous les ordres de Cromwell.

Il en est de même sur une fresque, découverte en 1858, dans l'église Saint-Jean, à Winchester *(fig. 3)*. La croix, cependant, dans l'une et l'autre peinture, ne nous semble pas devoir être entre les mains d'Édouard Grim ; car, resté seul près du pontife, il l'aida à résister, jusqu'à le prendre, une fois, à bras le corps, quand les chevaliers tentèrent de l'emporter hors de l'église ; il paraît donc vraisemblable qu'il ne tenait pas la croix primatiale au moment où son vénéré maître subissait le martyre. Faisons remar-

Fig. 3. — Peinture de l'église Saint-Jean, à Winchester.

quer que le chevalier qui se voit, tout en arrière, sur la miniature du manuscrit Harléien, n'est pas revêtu du haubert, on le devine aisément. C'est un point conforme à la vérité du récit et que, déjà, ne présente plus la fresque de Winchester. — La présence, sur cette dernière, de la mitre, posée sur l'autel, n'a pas sa raison d'être, à l'heure où Thomas subit la mort ; l'artiste l'aura figurée, simplement pour exprimer le caractère épiscopal du héros. Mais les quelques inexactitudes, mentionnées sur les deux peintures, n'offrent guère d'importance et, encore une fois, l'ensemble est bien conforme à la vérité historique.

Les ouvriers de Limoges n'ont pas, à beaucoup près, rendu si fidèlement la scène du martyre, sur leurs châsses émaillées. La chasuble que revêt le pontife et l'autel sur lequel se voient le calice et, souvent, la patène ou l'hostie, indiquent que le saint a été surpris dans la célébration du saint Sacrifice, alors que le martyre eut lieu vers cinq heures du soir. Puis les assassins, sans le moindre costume de chevalier, sont représentés, quelquefois deux, quelquefois trois *(fig. 2)*; les quatre familiers du roi ne sont figurés que lorsque la fierte présente une surface assez développée, comme cela se voit sur celle du Trésor de Sens. Ce dernier édicule nous montre aussi, non loin du pontife, deux clercs qui sont également frappés par les gens d'Henri II.

En somme, représenter un évêque mourant par le glaive, près de l'autel, telle est la pensée qui a présidé, d'une façon aussi libre que large, à la composition des scènes limousines [1] et, encore, si les artistes ont voulu représenter la mort de Thomas Becket, sur la *capse* de l'Escurial, le saint n'a rien qui rappelle, comme sur les autres châsses, le costume de l'évêque célébrant les divins mystères. Du thème, presque toujours adopté, nous n'aurions donc, ici, que l'autel, la main bénissante et les meurtriers.

Avons-nous besoin d'ajouter que les erreurs iconographiques, existant sur les émaux français, s'expliquent sans peine, en raison des distances qui séparent l'Angleterre du Limousin ? Il est facile de concevoir qu'au XIIIe siècle, — époque de fabrication des châsses de saint Thomas, — les données du martyre arrivèrent aisément incomplètes, voire même dénaturées, à la connaissance des orfèvres-émailleurs de Limoges.

Ces quelques notes aideront peut-être à éclairer la question iconographique du trépas du pontife, mais elles ne feront point connaître de façon certaine quelle est la scène de martyre représentée sur le panneau inférieur de la fierte de l'Escurial. Ceci aurait pu s'établir, si l'édicule, qui a été fabriqué dans la première moitié du XIIIe siècle, avait conservé une inscription de même époque, accompagnant les reliques d'un martyr ; mais il abrite, aujourd'hui, vingt-huit reliques de saints, et l'étiquette, cousue sur le sachet qui les renferme, ne date que du XVIIIe siècle.

Dom E. Roulin.

1. Mgr X. Barbier de Montault a résumé, comme il suit, l'iconographie de saint Thomas de Cantorbéry : « *Autel* et *chapelle*, puisqu'on le suppose célébrant, au moment de sa mort..., *main divine* qui le bénit ; *épée* qui le transperce; *chevaliers* qui l'assassinent ». (*Traité d'Iconographie*, t. II, p. 427.) C'est l'iconographie du martyre, *d'après les Limousins*.

Mélanges.

Les lettres inédites de Viollet-le-Duc (1).

LES lettres d'hommes qui ont acquis la célébrité dans la littérature et les arts offrent toujours un haut intérêt; elles font connaître le côté humain de l'artiste et du penseur, nous le montrant parfois dans l'intimité, dans les rapports avec les autres hommes, et souvent elles permettent de juger avec plus de netteté l'action qu'il a exercée sur eux

Viollet-le-Duc a joui de son vivant d'une célébrité incontestée. Par ses travaux, ses publications, ses nombreux livres et surtout par son *Dictionnaire de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, il a été pendant la seconde moitié du siècle dernier l'un des travailleurs qui ont le plus largement contribué à faire entrer dans le domaine de la science précise, de l'examen technique et du raisonnement, le mouvement d'admiration et de poétique enthousiasme qui avait commencé la réaction contre le dédain de plusieurs siècles pour l'art médiéval. Par ses études persévérantes, conduites avec autant de talent que de sagacité, il a restitué à l'architecture du moyen âge et surtout à l'art français la place qui leur convient dans l'histoire. Ce sera certainement, aux yeux de bien des générations, l'honneur de l'homme que nous apprenons à connaître plus intimement par les lettres publiées récemment et auxquelles la piété filiale a joint des notes et une préface formant une étude biographique.

Cette biographie offre également beaucoup d'intérêt: on ne peut en effet isoler l'artiste, l'écrivain, l'homme d'action du temps où il a vécu ; il importe de placer le portrait dans son cadre, et souvent les dates offrent à cet égard une véritable importance. Viollet-le-Duc est né à Paris le 27 janvier 1814, et ses débuts dans la vie ont été ceux d'un génie précoce, quoique ne tenant rien d'un enfant prodige. Dès sa première jeunesse, il se distingua par une grande indépendance de caractère et d'idées. Chose rare, à cette époque de la vie, c'est lui-même qui assume la direction de ses études et fixe le but vers lequel il va tendre. Il y arrivera mais non sans détours. A vingt ans, il fit ses débuts dans la vie active et dans l'enseignement, en qualité de professeur au cours de composition d'ornement à l'École de dessin, aujourd'hui École des arts décoratifs. A cette époque déjà il avait passablement voyagé et acquis une maturité que l'on ne rencontre guère chez les hommes de cet âge. Il avait visité l'Italie en compagnie de Gaucherel, son ami et son élève ; puis, revenu en France, il parcourut l'Auvergne et le Midi, la Vendée, la Bretagne, le Languedoc. Pendant son voyage en Italie et en Sicile, il fut grand admirateur de l'architecture de l'antiquité classique, captivé surtout par les monuments de la Sicile. Au nombre des hommes supérieurs avec lesquels il fut en rapport en voyageant en France, il faut citer en première ligne Mérimée qui a exercé certainement une influence marquée sur la formation de son esprit, en lui faisant goûter la grandeur et la beauté des édifices de son propre pays. C'est le savant avec lequel il a échangé le plus grand nombre de lettres, et dont l'amitié, jusqu'à la mort de Mérimée, lui fut infiniment précieuse.

En lisant le recueil de Lettres, il y aurait bien des remarques à faire, des passages intéressants et même des lettres entières à transcrire. Il n'est guère possible de nous laisser entraîner, autant que cela serait désirable, à des citations ; force est, à cet égard, de renvoyer au volume publié par M. Viollet-le-Duc fils ; le lecteur y trouvera sans aucun doute toujours un grand intérêt, et souvent un enseignement réel. Je ne puis cependant résister au plaisir de citer quelques extraits où l'auteur affirme nettement ses principes en matière d'art, ou exprime des pensées dont l'application peut être utile.

C'est ainsi que, dans une lettre adressée le 1er janvier 1852, à S. É. le cardinal de Bonald, archevêque de Lyon, on lit ces lignes marquées au coin du bon sens (1) :

« L'homme qui a fait l'hôtel des Invalides à Paris, aussi bien que ceux qui ont construit les

1. *Lettres inédites de Viollet-le-Duc, recueillies et annotées par son fils.* Paris, 1902. Librairies et Imprimeries réunies.

1. P. 14.

belles salles de l'hôpital de Soissons ou l'abbaye du Mont St-Michel, ou le couvent du Mont-Cassin, ne se sont guère préoccupés du style ; ils ont vu leur terrain, ils se sont pénétrés des besoins à satisfaire, étudié leurs matériaux et ils ont bâti ne songeant que bien accessoirement à l'effet qu'ils produisaient. Car l'effet que produisent ces œuvres non surpassées n'est pas le résultat de tel style adopté, mais la conséquence d'uu principe, le premier de tous pour nous architectes, comme pour bien d'autres, la vérité. On n'est noble, on n'est grand en architecture qu'à la condition d'être vrai. »

En sa qualité d'inspecteur général des édifices diocésains, Viollet-le-Duc a échangé de nombreuses lettres avec le clergé, et parfois il a été amené à examiner des questions qui, touchant aux prescriptions liturgiques, sont cependant du domaine de l'art.

Tous les artistes qui ont eu à faire des plans d'autels savent combien il est difficile de répondre à ces prescriptions, depuis l'obligation, qu'impose un décret moderne, de placer le tabernacle contenant la Sainte Eucharistie sur l'autel majeur même. C'est à ce sujet que Viollet-le-Duc, en écrivant à l'évêque de Carcassonne, fait les remarques suivantes.

« Il est certain, et mieux que moi, monseigneur, vous le savez, qu'il n'y a pas plus d'un siècle que l'on a commencé à poser des tabernacles sur les maîtres-autels des cathédrales. Jusqu'au commencement du XVIIIe siècle il y avait beaucoup de maîtres-autels qui n'avaient même pas de gradins ; il suffit de consulter Thiers *(Des principaux autels des églises)* le sieur de Mauléon *(Voyages liturgiques en France)*, et des auteurs beaucoup plus anciens, parmi lesquels Guillaume Durand occupe le premier rang, pour reconnaître cette vérité. Il est certain aussi que le tabernacle posé sur l'*autel même*, surtout quand cet autel est placé en avant du chœur, n'a guère de dignité, et ne s'accorde pas avec la grandeur de la pompe épiscopale. Autrefois, on apportait la Sainte Eucharistie sur l'autel, seulement au moment de la communion et il me semble que cet acte avait plus de majesté que celui consistant à ouvrir devant les fidèles une petite armoire posée sur l'autel, car les gestes qui accompagnent cette action ne peuvent avoir la dignité nécessaire en pareil cas.

» A Paris, Mgr le cardinal Morlot a décidé qu'une réserve serait établie à côté de l'autel pour la Sainte Eucharistie, que la forme de cette réserve serait celle d'un petit monument décoré, posé sur une colonne, et ayant une lampe au devant. C'est là que le diacre ira chercher la Sainte Eucharistie au moment de la communion pour la porter à l'autel. Ne pourrait-on adopter à Carcassonne la même disposition ? »

Viollet-le-Duc, ajoute ensuite :

« J'espère, Monseigneur, que vous voudrez bien ne voir dans les opinions exprimées ici que le désir de concilier des avis opposés et nullement de m'occuper de matières qui ne sont point de mon ressort (1). »

La réputation de Viollet-le-D uc, comme architecte et comme archéologue, était devenue européenne ; souvent, lorsqu'il s'agissait de la restauration ou du complément d'un monument important dans les différents pays de l'Europe, on l'appelait à émettre son avis, ou à faire partie des jurys nommés à cet effet. Il en fut ainsi lorsqu'en 1865, un jury fut chargé à Florence de prononcer sur le concours organisé pour la construction de la façade de la cathédrale de cette ville, vainement attendue depuis de longs siècles. Appelé à faire partie du jury, Viollet-le-Duc dut décliner cette mission, étant obligé, à cette même époque, d'accompagner le prince Napoléon dans un voyage en Corse. Un grand nombre d'architectes italiens avaient pris part à la joute dont la façade d'un monument historique de premier ordre était l'enjeu. Cependant même après le jugement du concours, on attachait une très grande importance à l'opinion du célèbre architecte français ; le Gonfalonier de Florence lui envoya les photographies des *quinze* plans qui avaient été cotés les premiers, ainsi que le rapport du jury le priant d'émettre son opinion sur ces différents projets. Viollet-le-Duc, aussitôt après son retour en France, répondit par une longue lettre, un véritable rapport, où, jugeant le style et le caractère particulier de l'œuvre d'Arnolpho di Lapo, il témoigne de toute la perspicacité de l'architecte et de la science de l'archéologue entièrement au courant de l'architecture italienne du moyen âge ; il écrit des

1. P. 26. Lettre à l'évêque de Carcassonne, 17 oct. 1857.

grandes cathédrales italiennes comme un homme qui en a fait une étude approfondie, et comme s'il les avait sous les yeux (1).

La notice biographique écrite par le fils de Viollet-le-Duc, de même que les lettres publiées, contribuent à faire connaître d'une manière définitive le caractère de l'homme doué de qualités supérieures, le travailleur infatigable, le savant archéologue, mais l'artiste incomplet, parce qu'il était dénué de l'enthousiasme de son art.

Viollet-le-Duc, qui a lutté une bonne partie de sa vie contre l'enseignement officiel et les Académies, possédait certainement des talents remarquables pour l'enseignement : esprit clair, précis, méthodique, disert, dessinateur remarquablement habile et rapide, il avait toutes les qualités du professeur à un degré éminent, et, à sa manière, il aimait la jeunesse. Mais ce qui faisait défaut à l'historien, à l'archéologue et à l'artiste, manquait aussi au *magister*. C'était malheureusement un cœur froid, sceptique, dénué de toute élévation religieuse. Admirable en disséquant, pour ainsi dire, la structure d'une église catholique du XIIIe siècle ; analysant avec une intelligence d'une activité pénétrante, l'ensemble et les détails de l'ordonnance architectonique, il expliquait parfaitement les principes de la construction, les lois de l'équilibre et de la statique. Mais il restait obstinément étranger à la foi qui a inspiré le maître de l'œuvre, aux élans de piété qui ont érigé les églises, au symbolisme qui en pénétrait l'ordonnance. De là ses systèmes erronés de l'influence laïque qui, au XIIIe siècle, auraient dominé dans la construction des cathédrales et qui en auraient fait des édifices presque civils. Ces systèmes ont été très judicieusement examinés et réfutés par M. Anthyme St-Paul, avec une science historique à laquelle tous les lecteurs de son livre ont rendu hommage.

On ignore généralement que dans la vie si active de Viollet-le-Duc, où l'étude et le travail ont pris une si large part, il y a une période militaire et patriotique. S'il n'y a pas abouti à des succès, elle n'en est pas moins hautement honorable pour l'homme dont la patrie ensanglantée et à bout de forces avait besoin d'un effort suprême pour lequel le concours de tous ses enfants n'était pas de trop. Il prit une part très active à la défense de Paris en 1871, en qualité de lieutenant colonel du génie auxiliaire.

Après avoir fait son devoir et plus que son devoir, après la fin de cette guerre malheureuse, qui coûta à la France le sang des plus généreux de ses fils et deux provinces, Viollet-le-Duc sentit, comme tous les esprits réfléchis, combien la nation avait besoin de se recueillir, et à quel point une impulsion forte et grave devait être donnée à la jeunesse, — la France de l'avenir. — Veut-on savoir quelle direction il aurait voulu lui imprimer ? Voici comment il s'en expliquait à un de ses amis, l'éditeur Hetzel : « Il nous faut tenter de développer chez elle (la jeunesse) la faculté de réfléchir, en montrant l'attrait de la raison, les avantages qu'obtiennent ceux qui s'en servent. Il faut lutter enfin contre cette funeste tendance de l'esprit français à croire à l'intervention, dans les choses humaines, de la chance, de l'étoile, de la Providence, de la sainte Vierge ou du Sacré-Cœur. C'est dans cet ordre d'idées que j'ai toujours aimé écrire. »

La lettre où il écrit de la sorte est du 17 juillet 1874. Depuis, la France a fait de grands progrès dans « cet ordre d'idées ». Elle en est arrivée à chasser de leur patrie les religieux qui enseignaient à la jeunesse qu'il existe une providence qui intervient dans les choses humaines, et que la foi à la sainte Vierge et au Sacré-Cœur sait inspirer les grands dévouements et les grands sacrifices, qui seuls peuvent relever un pays. Aujourd'hui la nation à laquelle a été donné le sol le plus riche peut-être et le plus fécond de la terre voit, d'année en année, sa population décroître, la natalité ne venant plus même combler les vides créés par les décès. Les missionnaires qu'elle envoyait au loin répandre à la fois les lumières de l'Évangile et l'influence civilisatrice de la France, ne peuvent plus compter que sur la protection de l'étranger ; et s'ils rentrent d'un long et pénible apostolat, ce n'est que dans les provinces conquises, dans l'Alsace et la Lorraine, qu'ils trouveront la tolérance et l'hospitalité qui leur sera refusée dans les provinces restées françaises.

J. Helbig.

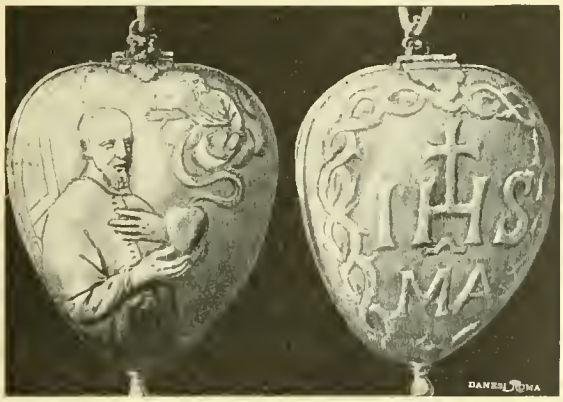
1. *Lettre au Gonfalonier de Florence*, pp. 50 et ss.

Le coeur de Mgr Gault, évêque de Marseille.

DANS le royaume des aveugles, les borgnes sont rois, dit un proverbe bien connu. Ceci est particulièrement vrai pour les archéologues. De temps à autre, il leur est donné de trouver la solution d'une question obscure, de résoudre ce qui semble une énigme aux profanes, que n'ont point charmé l'étude des anciens monuments ou des vieux parchemins. J'en donne ici un exemple bien fait, il me semble, pour encourager les fervents de l'archéologie.

Le 1er juillet 1886, M. l'abbé Georges, curé de Grezillé (paroisse de l'arrondissement de Saumur), vint me trouver à Angers.

« *Voici*, me dit-il, *un ancien reliquaire à examiner. Il appartient à une de mes paroissiennes ; je*



Le cœur de Mgr Gault, évêque de Marseille.

voudrais savoir ce que vous en pensez. On suppose qu'il renferme le cœur du bienheureux Grignon de Montfort. »

En même temps, mon visiteur tire d'un sac de laine noire un cœur d'argent assez volumineux. La photographie ci-jointe me dispense d'en décrire l'extérieur. Mon premier mouvement fut celui d'une admiration relative, car habituellement les enveloppes des *cœurs* humains sont d'un travail beaucoup plus élémentaire. Je reconnus facilement les armes de l'*Oratoire* et repoussai tout de suite l'attribution qu'on en faisait au bienheureux Grignon de Montfort.

Le reliquaire d'argent s'ouvre en dévissant une goupille, comme certaines croix de chapelet ; je m'empressai d'en examiner l'intérieur.

La face, sur laquelle se voit un évêque tenant son cœur, d'où semble s'échapper la petite banderole portant les mots : *Zelus domus tuæ comedit me*, est tapissée d'une étoffe à ramages ; tandis que l'autre, recouverte d'une glace, laisse voir quelques restes d'un cœur desséché et cette inscription, tracée à l'encre sur une étroite bande de papier : DU CŒUR DU B. EVESQUE DE MARSle. Le nom n'est pas effacé : un espace a été réservé en blanc, sans doute pour attendre le moment de la canonisation. Le cœur n'est pas entier, c'est évident : il n'y en a qu'une partie, aussi a-t-on bien fait d'écrire DU CŒUR, comme si on avait voulu dire UNE PARTIE DU CŒUR...

Quel peut bien être cet évêque de Marseille ? Mgr de Belsunce ?... Assurément non, il mourut le 4 juin 1755 : le reliquaire est beaucoup plus ancien, il accuse le milieu du XVIIe siècle. De plus, les armes de la congrégation de l'Oratoire n'auraient aucun sens s'il s'agissait de Mgr de Belsunce.

Fort à propos, je me souvins avoir vu dans la bibliothèque de l'Évêché plusieurs vénérables volumes, couverts en parchemin et portant comme titre : *Vie des évêques de...* Escalader les cent marches de l'escalier fut l'affaire d'un instant : je mis aussitôt la main sur la *Vie de Messire Jean-Baptiste Gault, évêque de Marseille*, par François Marchetty, prêtre, imprimée en 1650. Cette date correspond sensiblement à celle du reliquaire.

J'ouvre le livre : le portrait, gravé au frontispice, rappelle assez bien celui qui est repoussé sur le cœur d'argent. Marchetty raconte sa vie, dont voici un résumé en quelques lignes.

« Jean-Baptiste Gault, né à Tours, le 29 décem-
« bre 1593, fit ses études à la Flèche, à Paris et à
« Rome, puis il entra dans la congrégation de
« l'Oratoire et fut nommé évêque de Marseille
« en 1639. La réforme de son diocèse, le rachat
« des captifs et surtout la conversion des galé-
« riens, pour lesquels il avait une prédilection
« particulière, furent ses principales occupations.
« Il mourut en odeur de sainteté le 25 mai 1643. »

Dès le 16 juin suivant, l'archevêque de Rouen communiqua à son chapitre un *mémoire sur les*

miracles opérés par J. B. Gault (1) et le clergé de France en 1645 demanda qu'il fût procédé à sa canonisation.

Voilà bien l'évêque, dont je cherchais le nom. On lit dans sa vie, à la page 309 : *Ses entrailles furent envoyées aux prêtres de l'Oratoire et son* CŒUR FUT ENCHASSÉ DANS UN CŒUR D'ARGENT, *pour être gardé avec son saint corps dans l'église Majeure, qui conserve religieusement ce sacré dépôt ;* et page 344 : *Une dame hérétique fut convertie en baisant le cœur du saint prélat.*

Le doute n'était plus possible : date du reliquaire, inscription, armes de l'Oratoire, texte de la vie de Mgr Gault, tout cela concorde parfaitement. C'était bien une partie *du cœur de Mgr Gault*, que m'avait apportée sans le savoir, M. le curé de Grezillé.

Ravi de ma découverte, j'en fis part à Mgr l'évêque de Marseille et, après des négociations très difficiles, je parvins à faire rendre, en juin 1894, au diocèse qu'il avait tant édifié, le cœur de Mgr Gault. Actuellement, ce pieux évêque est reconnu comme vénérable ; bientôt, il faut l'espérer, les honneurs de la béatification lui seront décernés.

Puisque la Providence a bien voulu se servir de moi pour reconnaître le cœur de cet évêque, mort en odeur de sainteté, je prierai les lecteurs de la Revue, qui pourraient avoir quelques renseignements sur ses écrits ou autres, de les envoyer à l'évêché de Marseille, où ils seront reçus avec reconnaissance.

Mais, dira-t-on, comment cette relique est-elle venue en Anjou ? A-t-elle été volée au trésor de l'église de Marseille au moment de la Révolution? peut-être ; mais voici une hypothèse plus probable. Le cœur d'argent était prêté aux malades pour obtenir des guérisons ; il a pu au moment des troubles, se trouver dans une famille de Marseille, dont un membre *(patriote ardent)* aurait été enrôlé dans les fameuses *colonnes infernales*, destinées à combattre les Vendéens et ce soldat aurait emporté dans son sac la précieuse relique, comme une sauvegarde contre les dangers de la guerre... Toujours est-il que Me Baschet, décédée à 105 ans en 1880 et qui avait suivi les guerres de Vendée, la tenait d'un soldat mourant, auquel elle avait prodigué ses soins. Me Décosse-Parage, nièce de Me Baschet, hérita du *cœur d'argent* et le porta fréquemment pendant 15 ans au chevet des malades et des personnes qu'elle assistait. Les paroissiens de Grezillé témoignent, d'après une lettre du curé en date du 17 mai 1902, que souvent ils obtinrent par la vertu de cette relique des guérisons et des conversions éclatantes.

Telle est, en quelques lignes, l'histoire de la découverte du cœur de Mgr Gault, un des plus saints Évêques de l'Église de Marseille, dont Mgr Godeau, évêque de Vence, a fait un pompeux éloge dans son livre, imprimé en 1665 (1).

J'aurais mauvaise grâce à vanter outre mesure les mérites des études archéologiques ; on conviendra cependant de leur utilité pratique, après avoir lu ce récit.

L. DE FARCY.

1. *Archives de la Seine-Inférieure.* Série G, n° 2190, 16 juin 1643.

1. *Éloge des Évêques, qui dans tous les siècles de l'Église ont fleuri en doctrine et en sainteté.* Par Messire Antoine Godeau. Paris, 1665, Éloge C. I., de la page 730 à la page 741.

France et Italie. — Causerie à propos de la cathédrale de Dijon.

L'ÉGLISE abbatiale Saint-Bénigne, aujourd'hui cathédrale de Dijon, est depuis soixante-quinze ans un corps malade sur lequel s'épuise la science de ces médecins des monuments que sont les architectes. Le traitement commença en 1830, mais il y avait eu déjà bien des consultations et bien des remèdes empiriques appliqués aux parties les plus atteintes de l'organisme. Saint-Bénigne, en effet, est un de ces édifices élevés sinon trop vite, du moins avec trop d'économie, comme il s'en rencontre trop nombreux dans l'art admirable du moyen âge religieux.

Si certaines cathédrales, celles de Chartres et de Reims, par exemple, ont pu braver les siècles et les incendies, il en est d'autres qui à peine achevées sollicitaient déjà le secours des architectes. Ainsi Saint-Pierre de Beauvais, dressé dans un élan vertigineux vers le ciel, menaça de crouler au décintrage et il fallut soutenir par des

arcs parasites les travées parallèles du sanctuaire. Depuis longtemps le système des contreforts ne subsiste que grâce à des armatures, à des tirants de fer qui maintiennent l'équilibre entre les parties et raidissent les arcs et les piles vacillants. Il en est de même à très belle abside soudée par le XIIIe siècle à la nef romane de la cathédrale du Mans, et qui est un des plus grands, un des plus nobles édifices du moyen âge ogival français.

Saint-Bénigne de Dijon n'a ni cette beauté ni cette grandeur ; c'est un édifice de dimensions moyennes, 67 mètres de long, 28 de large à la croisée comme dans les nefs, 27 de hauteur sous clé. Comme plan, une croix latine, à trois absides sans déambulatoire. L'église remplace celle du XIe siècle, œuvre du grand abbé Guillaume, écroulée dans la nuit de 21 février 1271 par le chute de la tour centrale établie en porte-à-faux ; l'édifice actuel, tout ogival, mais où l'on conserva l'imagerie grandiose appliquée, par le XIIe siècle, à la porte occidentale, fut élevé de 1280 à 1300. Le sanctuaire, la meilleure partie, est à l'extérieur et à l'intérieur d'un beau style, mais qui commence de faiblir dans le transept et devient d'une extrême pauvreté dans la nef, où il n'y a plus ni sculpture, ni même de moulûration. Sur la foi d'une tradition constante à Dijon, j'ai accusé autrefois les Bénédictins du XVIIIe siècle d'avoir eu l'étrange idée d'épurer leur église en raclant soigneusement toute ornementation et même les moulures du triforium et des arcs. Le marteau vandale s'était, dit-on, arrêté au sanctuaire dont la flore monumentale est fort bonne. Eh bien, c'est là une pure légende; d'abord elle n'est appuyée sur aucun témoignage documentaire, ensuite un examen attentif des surfaces montre partout le travail du XIIIe siècle. D'autres églises du même temps, élevées, elles aussi, avec des ressources insuffisantes, présentent d'égales misères de structure, enfin, à Saint-Bénigne même, les baies des tours offrent ces moulures amorphes, rudimentaires, sucées pour ainsi dire, que l'on rencontre à l'intérieur, et qui manifestement n'ont été l'objet d'aucune reprise.

Malgré de belles lignes et un beau parti de plan, Saint-Bénigne n'offre donc qu'un aspect froid et assez peu engageant. C'est surtout une construction plus que médiocre, fondée misérablement et de plus sur un mauvais terrain, les boues solidifiées d'un ruisseau qui passait autrefois par là. Aussi, vers 1830, en était-on venu à craindre une catastrophe semblable à celle de 1271. Des travaux de restauration générale, mais portant principalement sur le flanc septentrional de la nef, reconnu pour être le point le plus faible, furent entrepris alors et se prolongèrent pendant une partie du règne de Louis-Philippe. Malheureusement ils furent confiés à un homme, l'architecte dijonnais Saint-Père, qui n'avait pas la plus légère notion de ce qu'était le style ogival. Et je ne parle pas seulement de la partie décorative mais de la structure elle-même. Il en résulta que l'on dépensa beaucoup d'argent, que l'on murailla à tort et à travers sans attaquer pour cela le mal dans ses racines. Cependant Saint-Père n'était pas un mauvais constructeur et il avait bien vite reconnu que le péril était au Nord : aussi imagina-t-il d'envelopper les deux contreforts les plus avariés d'énormes piles d'une présentation toute moderne, mais qui ne servirent à rien.

J'ai déjà raconté, dans la *Revue de l'Art chrétien* (1), les travaux intelligents et minutieux par lesquels M. Charles Suisse, architecte en chef des monuments historiques et architecte diocésain à Dijon, a donné une solidité jusqu'alors inconnue au sanctuaire et au transept de Saint-Bénigne. Si bien qu'aux quatre piliers de la croisée il a pu imposer le poids énorme de la nouvelle flèche, terminée en 1896 (2). D'autres travaux moins importants ont été entrepris à la façade occidentale ; au devant de la grande porte et remplaçant un auvent en charpente, le XIVe siècle avait jeté un porche rectangulaire, à un seul arc, mais ourlé au premier étage d'une galerie de l'ornementation la plus délicate. Elle est encore dite du *Gloria*, en souvenir de ce qu'à certains jours les chantres y chantaient en plein air le *Gloria*. Le porche était couvert par une terrasse inclinée, invisible du dehors et d'une combinaison subtile. Mais au XVIIe siècle, on la remplaça par une grosse toiture apparente qui vint masquer en partie la grande baie occidentale. Celle-ci, d'ailleurs, avait perdu son fenestrage

1. 4e série, t. VI, 1895, 5e et 6e livraisons.
2. V. sur la nouvelle flèche, *Revue de l'Art chrétien*, VII, 5e livraison, 1896.

de meneaux et de roses redentées, remplacé à la fin du XVIe siècle par une pesante et plate découpure, scellée d'un écu en relief aux armes de l'abbé Charles d'Escars, deuxième cardinal de Givry, évêque de Lisieux, puis de Metz. M. Suisse a restauré dans ses moindres détails d'ornementation figurée et florale, qui est excellente, la galerie du *Gloria*, supprimé le toit postiche du XVIIe siècle, enfin rétabli le fenestrage détruit par l'abbé d'Escars, et les vitraux remplacés depuis un temps immémorial par une cloison de briques masquée par une pellicule de verres losangés et lamentablement déchirée. Ces travaux n'ont pas fait de cette façade un beau monument, le style général en est pauvre et nu ; pourtant vue dans son ensemble et surtout dans le demi-jour ou au clair de lune, la masse ne manque pas d'une certaine grandeur.

Le péril n'en est pas moins toujours le même au Nord ; de puissants étais en bois sont bien venus au secours des arcs-boutants disloqués et déviés, mais ce n'est là qu'un expédient provisoire. A l'intérieur, un arc-doubleau correspondant au contrefort le plus menacé a perdu toute forme géométrique. Il y a donc urgence à réparer les parties hautes fléchissantes, et les Dijonnais doivent prendre leur parti de voir encore de puissants échafaudages remplir la grande nef et s'appliquer à ses organes extérieurs. Mais une fois ce travail achevé, et il durera deux ans au moins, la voûte raffermie reposera sur des bases d'une solidité à toute épreuve ; en effet, les piliers de ce côté ont été repris pierre à pierre avec les arcs de la nef latérale et l'on a vu au cours des travaux quelles misères de structure se dissimulaient sous les apparences d'une maçonnerie monumentale.

De telles aventures semblent faire beau jeu aux adversaires de l'art ogival ; certes je ne me dissimule pas que l'argument est spécieux, mais généraliser le reproche, en faire un chef d'accusation contre le moyen âge, est une injustice absolue, et les constructeurs chrétiens du XIe au XVe siècle, demeurent des géomètres et des artistes incomparables. Oui, il est aisé de les critiquer sur des monuments élevés hâtivement, avec des ressources insuffisantes, sur des plans dont l'exécution n'était pas surveillée par les maîtres de l'œuvre. Mais il est une chose que l'on oublie, c'est que ces édifices ont duré des siècles ; et cette persistance n'était pas sans frapper les hommes les moins favorables à l'art gothique. « L'architecte gothique, écrit Fénelon dans sa lettre à l'Académie française, qui est de 1714, élève sur des piliers très minces une voûte immense qui monte jusqu'aux nues ; on croit que tout va tomber, mais tout dure pendant bien des siècles. » L'aveu est bon à retenir ; Fénelon avait pu voir le Versailles de Hardouin-Mansart se lézarder de toutes parts aussitôt après l'enlèvement des échafaudages. La grande école des constructeurs français était alors en pleine décadence et avec des accumulations de matériaux à épuiser en peu d'années les carrières, on n'égalait pas en solidité l'élancement équilibré des vieilles églises plusieurs fois centenaires. Notre-Dame de Dijon, qui est d'une structure à la fois très simple en apparence et très audacieuse, a tenu bon du XIIIe au XIXe siècle, époque où une restauration générale fut jugée nécessaire. Je cite ce seul exemple, mais c'est par centaines qu'il s'en offrirait à l'appui de ma thèse. J'en conviens, d'ailleurs : on a constamment travaillé aux édifices du moyen âge ; au commencement du XVIIIe siècle l'archevêque de Paris, le cardinal de Noailles, faisait restaurer à ses frais la grande rose méridionale de sa cathédrale ; seulement, remarquons-le bien, il s'agit ici d'une œuvre de détail, d'un fenestrage, la masse même de l'édifice demeurait indemne et il n'est aucune construction religieuse, militaire ou civile des siècles dits classiques, c'est-à-dire des XVIe, XVIIe, XVIIIe et XIXe, qui n'en ait vu bien d'autres.

Oui, admirable est notre école de constructeurs du moyen âge, je parle, bien entendu, de l'art septentrional dans son entier ; et l'Italie n'offre rien qui l'égale dans son ensemble. Taine admire fort que la cathédrale de Pise présente un bloc qui se tient debout par la seule vertu de sa masse et sans arcs-boutants ; il oublie que la nef était couverte à l'origine par une charpente apparente, comme celle de l'église de San-Miniato près de Florence, et remplacée, après l'incendie de 1595, par un plafond plat. Quand il s'agit d'obtenir de véritables voûtes, ou bien les constructeurs ont esquivé la difficulté par des artifices extérieurs, comme à Sainte-Marie de la Fleur, ou ils ont employé à outrance dans les intérieurs les

tirants de fer ou de bois. Quelquefois ils ont combiné les deux systèmes.

La vérité est qu'imbus des traditions romaines, les architectes italiens ont conçu des édifices à portées trop grandes ; Rome se tirait d'affaire grâce à des matériaux et à une main-d'œuvre incomparables. Moins heureux, leurs descendants n'ont pas construit pour l'éternité des choses humaines et il a fallu mettre des béquilles, des éclisses à des monuments élevés par une grande pensée servie par des mains insuffisamment habiles. Ce ne sont pas les constructions italiennes qui, comme le disait Chateaubriand de la villa de Mécène, passeraient « du service de l'homme à celui des éléments ».

L'immense basilique Saint-Antoine de Padoue est une grandiose église byzantine, auprès de laquelle Saint-Marc de Venise ne semble plus qu'une chapelle de palais, et, à vrai dire, elle n'était pas autre chose à l'origine. Mais, malgré ses dimensions colossales, Saint-Antoine est une pauvre bâtisse ; seulement l'intérieur offre plus de richesses d'art que n'en contiennent vingt ou trente de nos cathédrales françaises réunies. C'est là, selon moi, la supériorité des églises italiennes sur les nôtres, ce sont des musées et non des abstractions géométriques. On médite à Padoue une œuvre colossale, revêtir de mosaïques vénitiennes les six dômes, les voûtes et les murs.

Les églises d'Italie n'offrent pas en général ces frontispices grandioses qui annoncent les nôtres de loin ; pas de tours conjuguées, mais un simple campanile, jeté souvent hors œuvre, comme à Pise et à Florence. Les Italiens réservent pour l'intérieur toutes les magnificences de la décoration peinte et sculptée ; selon eux, nos façades qui sont d'immenses tableaux d'architecture ornée et vivifiée par des figures sans nombre, retiennent trop le chrétien sur le seuil.

On peut répondre que, en vitraux, en statues, en peintures, en monuments funèbres, nos églises, cathédrales, paroissiales ou conventuelles, étaient presque aussi riches à l'intérieur que celles d'Italie, avant que les révolutions de la politique, succédant à celles à peine moins meurtrières de la mode et du goût, les eussent réduites à l'état où nous les voyons. Quoi qu'il en soit, la plupart des églises italiennes n'ont point de portails, au sens décoratif où nous l'entendons, et n'en présentent pas d'autres que la section plus ou moins décorée du pignon. Il en est ainsi à Pise, à Florence, à Côme, à Milan même. A Florence règne le parti fort uniforme d'un placage en marbre de couleurs ; les types anciens sont ceux de Santa-Maria-Novella et de San-Miniato, imités avec plus ou moins de bonheur dans les façades récentes de Santa-Croce et de Sainte-Marie de la Fleur. Saint-Laurent attend toujours la sienne, pour laquelle avaient concouru autrefois Raphaël et Michel-Ange. Le projet du second est conservé à Florence dans la Casa Buonarotti, et je dirai franchement que, si un élève de l'école des Beaux-Arts en présentait un semblable, on lui conseillerait de renoncer à tout jamais à l'architecture.

Mais ces devantures en marbre ne sont, à la mode romaine, que des placages appliqués à des blocs bruts de matériaux agglomérés. Dans nos monuments du Nord, comme dans nos beaux et loyaux meubles taillés en plein chêne, l'ornementation et la structure ne font qu'un, il en est ainsi d'ailleurs dans l'architecture antique non romaine.

Et encore cette pellicule de marbre ciselé manque-t-elle souvent ; à l'énorme et massif Saint-Pétrone de Bologne la parure adventice se voit seulement dans les soubassements et autour des portes, laissant brutes les larges parois de briques nues. Et il en est partout de même en Italie ; à Venise, les palais du Grand Canal ne sont que des devantures monumentales : ne regardez pas aux façades en retour.

J'en reviens, après un long circuit, à Saint-Bénigne de Dijon et à ses périls que sauront conjurer l'art et la science. Mais il y a longtemps que j'ai à cœur de dire certaines choses, et l'on me pardonnera une digression où je me suis laissé entraîner, comme on le fait dans une causerie, par l'association des idées qui naissent sans fin les unes des autres. Au surplus mes articles sont-ils autre chose qu'une causerie où je suis seul à parler ?

Il est grandement question aussi de restaurer une ample et belle salle, l'ancien promenoir de l'abbaye, englobé aujourd'hui dans les bâtiments du séminaire et contigu à la cathédrale.

Elle forme un parallélogramme de cinquante-deux mètres de long sur quinze de large et huit de haut sous clé; deux files de colonnes monostyles, à chapiteaux feuillagés et très simples, divisent le vaisseau en trois nefs formées de dix travées. Ce bel échantillon de l'architecture monastique au XIVe siècle, coupé aujourd'hui par des cloisons, n'est pas sans inspirer quelques inquiétudes à M. Suisse, qui étudie en ce moment un projet de consolidation et de restauration. Il y aurait là de quoi faire une salle magnifique d'assemblée, et lorsqu'il y a quarante-cinq ans on découvrit les restes ensevelis de la rotonde élevée au XIe siècle par l'abbé Guillaume en arrière de la grande église romane, la Commission départementale des Antiquités montra qu'il y avait là de quoi installer à l'aise tous les services de la cathédrale, sacristies, salle capitulaire et autres. Mais la volonté de Mgr Rivet, évêque du diocèse, prévalut sur les considérations archéologiques, même sur l'autorité alors toute puissante de Viollet-le-Duc. Il en résulta que la nouvelle sacristie fut superposée à la crypte déblayée, et pour asseoir un bâtiment rectangulaire au-dessus d'une rotonde, on fut forcé de jeter parmi la double précinction des colonnes du XIe siècle, deux massifs en maçonnerie qui gâtent à jamais un des plus curieux édifices qu'ait laissés le moyen âge dans la France chrétienne, et le sanctuaire le plus vénérable de la Bourgogne.

Sous la tour septentrionale, on vient de placer une cuve baptismale destinée à remplacer une vasque en fonte, morceau d'art commercial, d'un gothique plus que libre, mis en place il y a un demi-siècle. Les nouveaux fonts se composent d'une cuve sur colonne centrale cantonnée de quatre colonnettes isolées, le tout en pierre rose de Sampans. Le style est celui des toutes dernières années du XIIIe siècle, à la fois solide et élégant; l'ensemble a de la masse sans lourdeur et des profils très purs. Le dessin est de M. Charles Suisse, et l'exécution fait honneur à l'excellent imagier dijonnais, M. Xavier Schanorky, dont le ciseau s'emploie depuis plusieurs années aux travaux de sculpture décorative et autres entrepris dans l'église. La flore de pierre se réduit aux chapiteaux des colonnes et à un rinceau en feuilles de châtaignier qui court sous le rebord supérieur ; enfin, un mascaron saillant sert à vider l'eau ayant servi au sacrement.

Pour la mécanique du couvercle, M. Suisse a emprunté à certaines églises du Nord, notamment à Notre-Dame de Hal et à Saint-Pierre de Louvain, le système de la potence en fer servant à la manœuvre. Celle-ci se décompose en deux mouvements, d'abord un jeu de bascule pour soulever le couvercle, puis un autre de rotation sur pivot pour l'éloigner de la vasque. L'appareil est en fer, mais la traverse horizontale est soutenue par un ornement en souples feuilles de châtaignier entrelacées, et à l'extrémité saillit planant, un ange en bronze, qui étend les bras pour saisir la chaîne de suspension. Le travail du fer fait honneur à M. Chaussenot de Dijon, qui a déjà fait ses preuves à Saint-Bénigne même, en exécutant la croix en fer forgé de la nouvelle flèche. L'ange volant, d'un beau mouvement, est d'un style à la fois décoratif et réel; M. Suisse l'a demandé au maître sculpteur Paul Gasq et son œuvre a satisfait les juges les plus difficiles, entre autres M. Vaudremer, inspecteur général des édifices diocésains, dont la tournée a précisément coïncidé avec l'achèvement des nouveaux fonts. Le seul reproche à faire ici serait que cette très belle figure peut sembler en grande avance sur le style XIIIe siècle.

Le musée de Dijon vient de recevoir plusieurs objets dont un seul doit être signalé ici. C'est une statue de la Vierge, en pierre, aux deux tiers de nature, environ, œuvre de l'école bourguignonne du XVe siècle, complète, mais qu'une exposition prolongée aux intempéries a fortement épidermée par places, toutefois sans abolir entièrement les vestiges de la polychromie primitive. Les couleurs du moyen âge étaient d'une solidité à faire honte aux produits éphémères de la chimie moderne. Cette Vierge d'un grand style, présente la carrure aisée et puissante qui est le caractère de l'école et contraste avec les ondulements nerveux de l'art propre à l'Ile-de-France. Je ne sacrifie pas une école à l'autre, je compare seulement.

Ce morceau, qui eût fait la joie de feu Louis Courajod, est un don de M. Albert Joliet, conservateur du musée.

Henri CHABEUF.

Un bénitier du VIIe siècle.

MONSEIGNEUR Barbier de Montault, notre regretté collaborateur, avait appelé mon attention sur un objet faisant partie de la collection légnée au musée national de Florence par le français Louis Carrand ; il m'avait demandé d'étudier la pièce et d'en faire faire des photographies.

Je m'étais empressé de réaliser son désir et de lui envoyer notes et photographies ; la mort l'a sans doute empêché de faire, dans la *Revue de l'Art chrétien*, l'article qu'il projetait sur cet objet.

Je reprends mon dossier, non sans doute pour remplacer l'article de l'éminent prélat, — je n'ai aucune qualité pour cela, — mais simplement en vne de ne point laisser perdre des documents dont l'archéologie chrétienne pourra peut-être profiter.

La pièce est en bronze, haute d'environ 0m,10 et d'un diamètre de 0m,12 ; elle est pourvue d'anneaux d'attache très solides.

Elle ne porte aucun indice d'usure et à l'intérieur il n'y a nulle trace résultant d'encens en combustion ; ce n'est donc pas un encensoir, comme on pourrait le croire à première vue ; il est fort probable que c'est un bénitier portatif.

Sur les parois sont représentés en bas-reliefs, très sommairement traités, des sujets assez difficiles à comprendre.

Bénitier en bronze, VIIe siècle — Collection CARRAND. — Musée du Bargello à Florence.

La *Visitation.*

L'*Annonciation.*

L'ange est muni d'un bâton ; la Vierge est en train de filer ; l'écheveau de laine sort d'une corbeille. On trouve l'*Annonciation* traitée à peu près de la même manière, à Ravenne, sur un sarcophage du VIIe siècle.

L'*Adoration des rois mages.*

Les rois sont coiffés du bonnet phrygien.

La *Crèche.*

La Vierge Marie et S. Joseph paraissent endormis.

L'*Incrédulité de saint Thomas.*

Jésus-Christ dans une gloire, adoré par deux anges.

Une croix de forme grecque se détache du fond ; on observe aussi quelques ornements dans le style oriental, mais les figures n'ont pas plus de caractère oriental qu'occidental.

Dans son inventaire, Carrand avait noté la pièce comme étant syriaque et du VIIe siècle ; depuis on a mis Allemagne à la place de Syrie, tout en maintenant le VIIe siècle.

Faute de compétence, je ne puis en dire davantage.

GERSPACH.

Une mosaïque du VIIIe siècle à Florence.

L'ÉGLISE San Marco, attenante au célèbre couvent illustré par fra Angelico, conserve une mosaïque, du VIIIe siècle, représentant la Madone ; elle est placée en tableau d'autel à la chapelle patronnée par la famille Ricci.

La Madone à l'église San Marco de Florence. Mosaïque du VIIIe siècle. (Photographie d'ALINARI).

L'ouvrage fixe peu l'attention ; cette indifférence atteint également les autres œuvres d'art de l'église : Un *Crucifix* découpé par Giotto (1266 ?-1337) ; une fresque par Cavallini († 1344) représentant l'*Annonciation ;* la *Vierge* peinte en 1509 par fra Bartolomeo ; *Saint Thomas*

d'Aquin faisant l'offrande de ses écrits au pied de la Croix par Santi de Tito (1536-1603).

Le couvent San Marco est trop près, et c'est lui qui attire les touristes.

Une inscription, gravée dans la pierre, apprend que la mosaïque provient de l'ancienne basilique de Saint-Pierre du Vatican, qu'elle a été exécutée, en 703, par ordre du pape Jean VII et transférée de Rome à l'église San-Marco de Florence, en 1609.

Le texte marque d'une façon très lisible les mots IOHANNE VII P. M. et ANNO DCCIII.

Il suffit de consulter la liste des papes pour voir que Jean VII a eu son pontificat de 705 à 707 ; il n'a donc pas pu ordonner la mosaïque en 703.

C'est Jean VI qui était pape en cette année 703 ; il avait ceint la tiare en 701 et l'a conservée jusqu'en 705, année de l'avènement de Jean VII.

Il y a donc dans l'inscription une erreur évidente, mais où est l'erreur ?

Est-ce dans le nom du pontife, ou dans la date de la fabrication de la mosaïque ?

C'est ce que nous allons élucider.

Nous consultons d'abord le *Liber pontificalis*, travail extrêmement important de Monseigneur Duchesne, édité avec introduction et commentaires, de 1886 à 1892.

Monseigneur Duchesne était membre de l'école française à Rome ; il en est devenu le directeur et l'est encore.

Le *Liber* ne mentionne aucune mosaïque exécutée à Saint-Pierre sous le pontificat de Jean VI.

Au contraire de Jean VII, *vir eruditissimus et facundus eloquentia*, il est écrit dans le « Liber » : *hic fecit oratorium sanctae Dei Genetricis intra ecclesiam beati Petri apostoli cuius parietes musivo depinxit illicque auri et argenti quantitatem multam expendit et venerabilium patrum dextra levaque vultus erexit.*

Ce texte est confirmé dans les *Inscriptiones christianae* de de Rossi ; une inscription relevée par le regretté savant donne la date de la dédicace de la chapelle de la Vierge : « *Dedicatio domus huius sanctae Dei Genitricis die XXI m. marc. ind. IIII* ». Cette date correspond au 21 mars 704.

Donc, pas de doute, possible : la date de 703 gravée dans le soubassement actuel est fautive ; on devrait bien la modifier.

L'oratoire de la Vierge, inauguré en 704 par Jean VII, était sous le portique à droite de l'ancienne basilique de Saint-Pierre ; en l'an 1300, à l'occasion d'un jubilé, on ouvrit à cette même place une porte, la *Porta Santa*, sans cependant faire disparaître l'oratoire.

Il était décoré de mosaïques montrant des épisodes de la vie de la Vierge et de Jésus-Christ.

Au centre de la décoration était figurée la Vierge ; à ses côtés, et de petite taille, le pape Jean VII, nimbé en carré, tenant dans la main un édicule, comme fondateur de l'oratoire. Sur le fond d'or, les mots : BEATAE DEI GENITRICIS SERVVS IOANNES INDIGNVS EPISCOPVS FECIT.

En 1606, on démolitdéfinitivement l'oratoire du pape Jean, et les mosaïques furent dispersées ; on ignore le sort de la plupart des fragments, mais quelques-uns ont été conservés.

Le musée de Latran possède en partie la Nativité et la Guérison de l'aveugle ; dans la crypte de la basilique de Saint-Pierre se trouvent la Vierge, saint Pierre et Jean VII ; la sacristie de l'église de Sainte-Marie in Cosmedin possède la Vierge, saint Joseph, un ange, et un bras qui tient à la main un vase précieux ; c'est évidemment un fragment de l'Adoration des rois-mages. Le couvent des Dominicains à Orte conserve une Madone provenant de la mosaïque ; enfin, l'église San Marco de Florence possède la Vierge du motif central de l'oratoire, mais sans le pape Jean VII, ni les colonnes simulées en mosaïque, qui encadraient le groupe dans l'oratoire de Saint-Pierre.

La Madone de San Marco, que nous reproduisons, se détache d'un fond d'or uni ; de grandeur naturelle ; elle porte, des impératrices d'Orient, la couronne et la ceinture gemmées et les vêtements de pourpre, garnis de broderies et de perles. Mais son attitude n'est pas celle d'une souveraine terrestre ; c'est celle d'une sainte en prière : les bras sont ouverts comme ceux des orantes des catacombes.

J'ai dit que les vêtements de la Madone étaient de couleur de pourpre, attribut de sa souveraineté : il faut s'expliquer.

Ce pourpre n'est pas la couleur cardinalice d'un rouge vif ; c'est une couleur d'un brun rougeâtre tirant sur le violet ; on la trouve dans les mosaïques de Ravenne, du VIe siècle, qui représentent Jésus-Christ sur le trône, entouré, comme souverain, d'anges, gardes du corps, l'épée à la main.

La couleur pourpre a, en effet, varié de ton selon les époques et la mode. Cornelius Nepos, qui vivait au Ier siècle avant notre ère, nous apprend que dans sa jeunesse la pourpre violette était en vogue ; qu'ensuite on a préféré la pourpre rouge de Tarente et qu'on est venu à la double pourpre de Tyr.

Étudiée au point de vue de la technique, la mosaïque de San Marco est excellente.

Les cubes sont taillés au marteau et non polis à la meule, comme l'usage en est venu à mesure que la mosaïque s'est rapprochée d'un rôle subalterne, celui d'imiter la peinture.

Les carnations sont fort peu modelées ; les saillies, les pommettes des joues notamment, sont franchement accusées par des cercles concentriques d'émaux rosés.

Dans les tissus, le passage du clair à l'obscur est fait au moyen de trois à quatre dégradations seulement.

Étudiée au point de vue de l'art, la Madone de San Marco est très supérieure aux mosaïques du VIIIe siècle qui subsistent à Rome.

Sous le pontificat du pape Adrien Ier, 772-795, l'abside de l'église de Saint-Théodore a été revêtue d'une mosaïque, montrant le Christ assis sur le globe, entouré des saints Paul, Pierre et Théodore ; c'est un ouvrage d'une complète décadence. Et cependant il n'est séparé de l'oratoire du pape Jean VII que par trois quarts de siècle.

Il est difficile de comprendre comment ce grand art de la mosaïque est tombé si bas en si peu de temps ; au IXe siècle, malgré la protection particulière que lui accordait le pape Pascal Ier, 817-824, la décadence s'est accentuée encore : plus de sentiment, plus d'expression, rien que l'éclat des ors et des couleurs ; la figure de la Madone elle-même est devenue vulgaire.

Il a fallu trois siècles pour relever la mosaïque de cette chute lamentable. La renaissance — et dans l'espèce le mot est juste — se manifeste alors à Rome à Sainte-Marie en Transtévère, à Saint-Jean de Latran et à Sainte-Marie-Majeure.

La Madone de San Marco est donc extrêmement précieuse, puisqu'elle nous présente un type de mosaïque qui a précédé la décadence et qui a été repris après une longue éclipse.

Il ne me paraît pas que la Madone ait subi de restaurations. Il est certain qu'elle a été divisée en deux parties ; le raccord est visible, mais il n'a pas eu d'inconvénient sérieux.

Lorsque la mosaïque a été posée en tableau d'autel dans la chapelle Ricci, elle s'est trouvée trop petite pour la place qu'elle devait occuper.

Pour combler les vides on eut l'idée d'entourer la Madone de peintures imitant la mosaïque ; sur les côtés on a figuré les dominicains saint Raymond et saint Dominique et dans la partie supérieure des anges tenant une banderole avec les mots : MATER MISERICORDIE.

Ce mélange de mosaïque et de peinture est fâcheux ; il eût été bien plus simple de revêtir les surfaces de marbres de couleur.

(Florence.) GERSPACH.

Ruines de l'abbaye d'Aulne.

LES travaux de sauvetage des ruines de l'importante abbaye bénédictine d'Aulne, sise dans la riante vallée de la Sambre, à quelques kilomètres de Charleroi, sont sur le point d'être terminés. Il reste encore à parachever quelques ouvrages de consolidation, et à restaurer la première travée du collatéral sud, afin de sauver la façade occidentale en l'épaulant. Du même coup on aura restitué un élément type de l'ordonnance générale de l'architecture dans l'église, qui permettra au visiteur d'évoquer dans son imagination, par la répétition de cette unité, tout le superbe vaisseau.

Nous rendrons compte de l'ensemble des travaux après la présente campagne, qui verra leur achèvement. En attendant, consignons ici quelques notes intéressantes au point de vue documentaire.

Épitaphes. — M. Servais, agent des ponts et chaussées, qui a surveillé les travaux depuis leur

début jusqu'à la fin, et a apporté à cette œuvre délicate des aptitudes spéciales, a eu soin de recueillir toutes les pierres intéressantes qui ont pu se rencontrer sur le sol de l'abbaye et aux environs. Récemment encore il a pu lever les frottis de quelques lames funéraires. C'est d'abord un fragment d'épitaphe engagé dans la façade de la chapelle Ste-Marguerite (1).

JACOBVS....
ACRETTE....
-PITANEVS....
C..BODII NATVS
...XXX OCTOBRIS
MDCCXLVIII
...ATIS SV LXII

Nous laissons aux épigraphistes de la région le soin d'identifier le défunt, sans doute un bienfaiteur, dont les dates de naissance et de décès se trouvent ici consignées.

Dans le préau du cloître de l'abbatiale on a retrouvé cette épitaphe entière d'un frère, le frère Damien Julian, dont la date de décès est incomplète, mais comprise dans le décennaire suivant l'année 1730.

F
DAMIANVS JVL
IAV OBIIT
173

Quel est l'ecclésiastique, qui fut enterré au cloître d'Aulne et dont le nom, le lieu de naissance et la date de décès sont consignés dans le commencement d'épitaphe collective que voici ? C'est à quelqu'un de nos lecteurs de nous l'apprendre peut-être. Il ne s'agit pas ici d'un abbé d'Aulne.

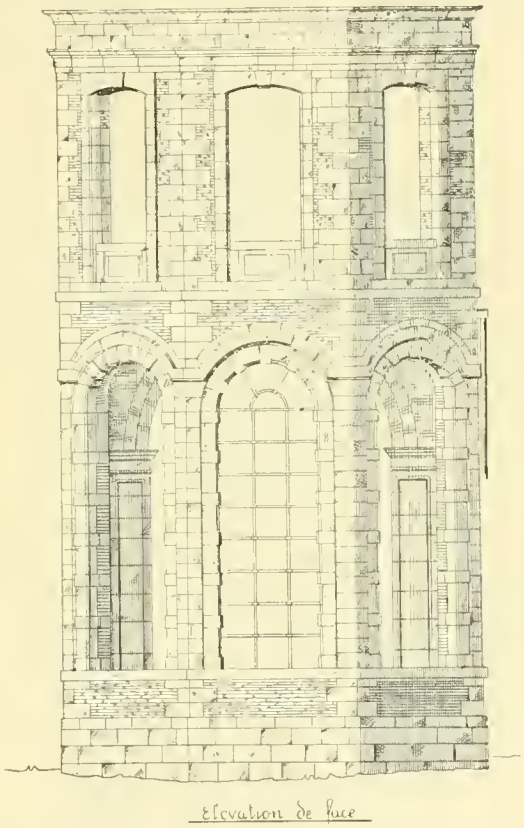
FATA MANENT OMNES *(sic)*
HIC JACENT
VDVS DNVS FERDINANDVS DELARVS
EX JVMET OBIIT 28 AVGVSTI 1742

Voici, d'autre part, un fragment de l'épitaphe d'un moine originaire de Grenade (?), mort en 1730, à l'âge de 52 ans ; son nom est tronqué

....TAZZONI, GRANATARIVS

Citons encore l'épitaphe de dame Jeanne Bourgau, veuve de Pierre Defossé, morte en 1716, et de son second époux, Étienne Caton, décédé en 1707 ; la pierre se voit dans la grange du moulin de l'abbaye.

Pierre commémorative. — Le quartier des Hôtes, véritable palais, offrait vers la Sambre



Vue extérieure en élévation.

une belle façade flanquée de deux avant-corps ; l'un d'eux, celui qu'on voyait à droite, subsiste, seul vestige, sauf quelques souterrains, de tout ce quartier. Nous avons dit, dans notre notice sur l'*Abbaye d'Aulne* (1), que cet avant-corps, achevé, porte ce chronogramme :

A JOSEPHO PRÆSVLE OPVS HOC CONSTRVITVR EODEM.

Il nous apprend que l'édificateur de cette partie fut l'abbé Joseph Scrippe (1765 à 1785).

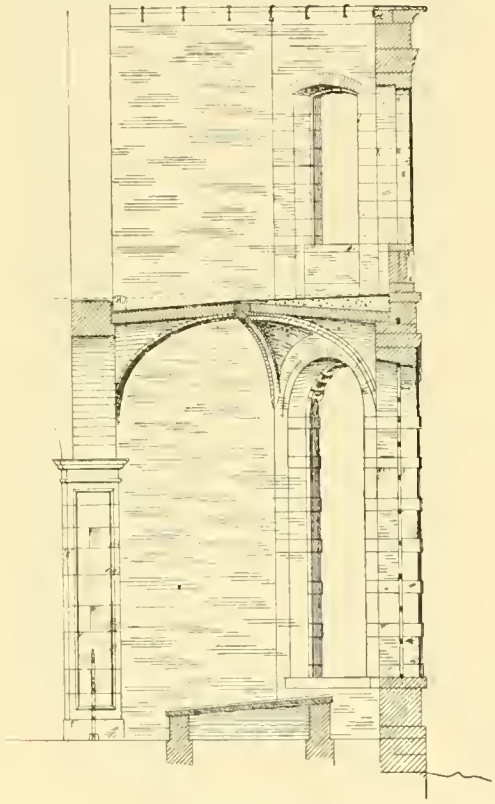
1. Il s'agit de la chapelle de la Basse-Cour. (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 370.)

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, p. 369.

On a retrouvé récemment une pierre provenant de la porte de l'autre avant-corps, et portant une autre inscription incomplète; c'était aussi un chronogramme se terminant comme suit :

STRVXIT OPVS COLLAVDAMVS

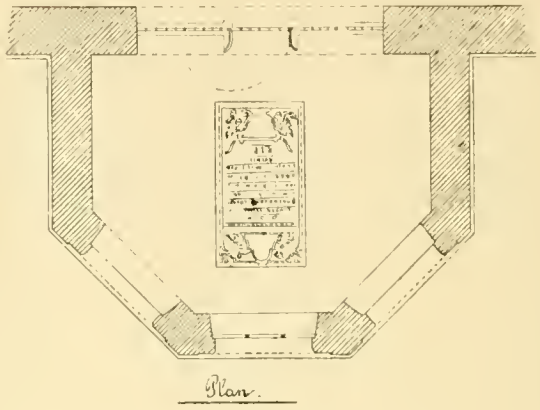
Salle capitulaire. — La salle capitulaire offre un avant-corps en absidiole d'un fort bel effet, tant à l'intérieur qu'au dehors, dont nous donnons ci-contre le plan, la coupe et l'élévation. Ce morceau particulièrement intéressant des constructions a été restauré ; on a rétabli sa

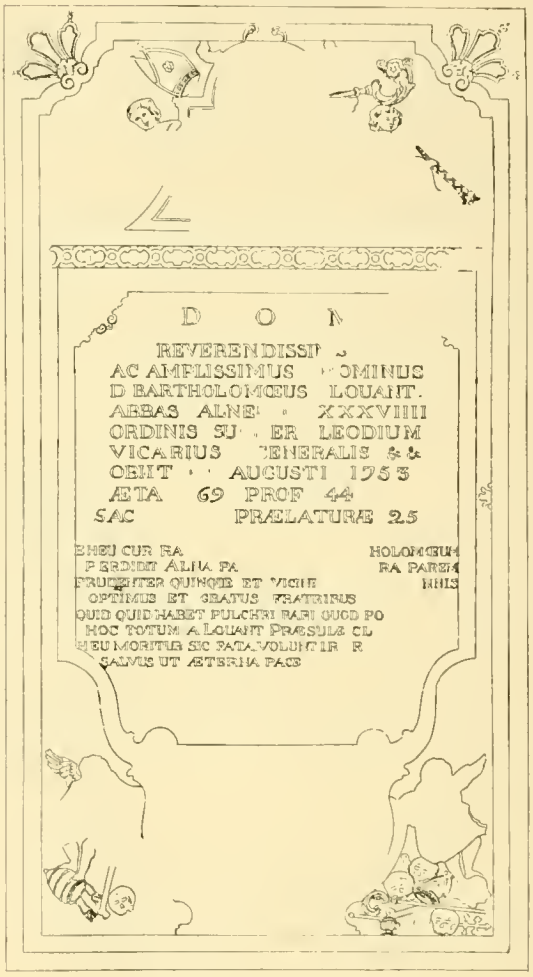


Coupe verticale. — Abbaye d'Aulne. — Abside de la salle capitulaire.

voûte, et une grille placée à l'entrée de l'abside a constitué un espace clos, dérobé aux tentatives des vandales, où a été posée avec l'honneur qu'elle mérite la dalle de l'abbé Louant, le grand constructeur des bâtiments claustraux du XVIIIe siècle. Nous reproduisons la vue de cette absidiole.

Dalle funéraire de l'abbé Louant. — Nous reproduisons la dalle en question telle qu'elle a été retrouvée dans le pavement de l'église, devant l'entrée du chœur. Les mœurs rapaces





Dalle funéraire de l'abbé Louant.

et malfaisantes des touristes n'ont pas permis de la maintenir à son emplacement originel, et elle est à peine en sûreté derrière un solide

grillage. Je dois à l'obligeance de Mgr le vicaire général Monchamps, de Liége, la restitution des deux mots *SUI PER* de la cinquième ligne. Il en résulte que l'abbé Louant était le vicaire général de son ordre pour le pays liégois ; il était le représentant du supérieur de l'Ordre pour les maisons situées dans son territoire, une sorte de provincial.

L'inscription métrique qui suit l'épitaphe proprement dite a été relevée naguère et reproduite par l'abbé H. Nimal (1), mais avec quelques légères incorrections. Nous donnons ici le texte complet rectifié :

D O M
REVERENDISSIMUS
AC AMPLISSIMUS DOMINUS
D. BARTHOLOMŒUS LOUANT.
ABBAS ALNENSIS XXXVIIII
ORDINIS SUI PER LEODIUM.
VICARIUS GENERALIS & &
OBIIT 14 AUGUSTI 1753
ÆTA 69 PROF 44.
SACERD 43 PRÆLATURÆ 25.

EHEU CUR RAPUIT MORS ASPERA BARTHOLOMŒUM.
PERDIDIT ALNA PATREM VIX HABITURA PAREM.
PRUDENTER QUINQUE ET VIGINTI PREFUIT ANNIS.
OPTIMUS ET GRATUS FRATRIBUS ILLE SUIS
QUIDQUID HABET PULCHRI RARI QUOD POSSIDET ALNA
HOC TOTUM A LOUANT PRÆSULE CLARET OPUS
HEU MORITUR SIC FATA VOLUNT IPSIQUE PRECAMUR
SALVUS UT ÆTERNA PACE FRUATUR AMEN.

Je complète ces miscellanées par la reproduction du sceau et du contre-scel de l'abbaye d'Aulne, ou plutôt des empreintes, qu'en possède M. Niffle-Anciaux de Namur, qui a bien

Contre-sceau de l'abbaye d'Aulne.

voulu me les signaler et me permettre ici de les reproduire. Ce sont les mêmes que nous

Sceau de l'abbaye d'Aulne.

avons données autrefois (1), d'après des gravures beaucoup moins claires de M. Detry-Henriet.

L. Cloquet.

1. *Villers et Aulne*, Liége, Dessain, 1896.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1898, pp. 372 et 466.

Correspondance.

Italie.

Les Tapisseries de la cathédrale de Trente. — Le Tombeau de Rossini à Santa-Croce de Florence. — Les tableaux flamands du prince Doria à l'Exposition de Bruges. — Fresques, peintures et musées : Syracuse, Venise, Fabriano, Bari, Cerreto, Sinalunga, Borgo San Sepolcro, Milan, Parme. — Les entrées payantes dans les musées d'Italie. — Les travaux dans la cathédrale de Florence. — Le Congrès international des Sciences historiques de Rome.

Les Tapisseries de la cathédrale de Trente.

LA cathédrale de Trente, dont la fondation remonte au IVe siècle et qui a été souvent modifiée, possède un trésor de grand intérêt : vêtements sacerdotaux, vases et divers objets précieux affectés au service du culte et à la décoration de l'édifice, notamment une suite de tapisseries flamandes, composées de sept pièces.

La Naissance de Jésus-Christ.	L. $2^m,85$. H. $2^m,40$
Le Lavement des pieds.	L. $3^m,02$. H. $2^m,48$
Jésus devant Caïphe.	L. $3^m,17$. H. $2^m,45$
Jésus devant Pilate.	L. $2^m,90$. H. $2^m,42$
Le Portement de la Croix.	L. $2^m,77$. H. $2^m,43$
La Déposition de la Croix.	L. $2^m,77$. H. $2^m,43$
La Résurrection.	L. $2^m,72$. H. $2^m,48$

Ces tapisseries ont été achetées, en 1521, à Colonia da Jovis di Linkau, demeurant à Anvers, par l'évêque de Trente, Bernardo.

Elles portent plusieurs signes et initiales difficiles à comprendre, mais lisiblement le nom de Peter Van Aelst et la marque de Bruxelles.

Je n'ai pas besoin de rappeler que Van Aelst était le plus célèbre tapissier de son temps. Il était le tapissier en titre de l'archiduc Philippe le Beau, puis de l'empereur Charles-Quint.

Le pape Léon X lui confia l'exécution des *Actes des Apôtres* d'après Raphaël, en 1515.

Si je puis me procurer les photographies des Tapisseries de Trente, je les enverrai à la *Revue de l'Art chrétien*, mais pour ma notice il me serait utile de savoir, quel est l'auteur des cartons, dans quelle vue les tapisseries ont été fabriquées, et si elles ont été reproduites en gravure.

J'ai pensé qu'un des lecteurs de la *Revue* pourrait peut-être me renseigner.

La question, si déjà elle n'a pas été traitée, est, je crois, intéressante pour l'art flamand.

Le monument de Rossini à l'église de Santa Croce à Florence.

J'ai annoncé, dans la livraison de décembre 1902 de la *Revue de l'Art chrétien*, l'inauguration du monument de Rossini. Le sarcophage cependant n'a été mis sous les yeux du public qu'en février dernier.

En voici la reproduction.

L'auteur, le distingué sculpteur florentin M. Cassioli, s'est visiblement inspiré des sarcophages *in aria* des maîtres florentins du XVe siècle, notamment du célèbre tombeau de Leonardo Bruni († 1444), secrétaire de la République, élevé à Santa Croce, sur l'ordre de la Seigneurie, par Gamberelli dit Rosselino.

Les artistes modernes de Florence, ainsi que les artisans en fer forgé et en sculpture sur bois, n'ont pas été pris de la manie de l'art nouveau ; ils respectent les styles qui ont fait la gloire de la cité et, sentant qu'ils ne peuvent mieux faire, ils prennent dans ces insignes monuments les éléments essentiels de leurs compositions, les disposent avec intelligence et goût, afin de ne pas tomber dans de simples pastiches.

L'Exposition de Bruges.

J'ignore si le fait a été signalé, mais il mérite de l'être.

Dans cette très intéressante exposition figuraient quatre tableaux venant de Rome.

La *Pietà* par Memling.
Un *Triptyque* de Van Eyck.
Les *Hypocrites* de Quentin Metsys.
Femme en oraison de Mostaert.

Ces tableaux font partie de la galerie du prince Doria-Pamphili, placée sous le régime fideicommissaire non abrogé.

Des anciennes galeries fideicommissaires il ne reste que Doria-Pamphili, Albani, Barberini

(Quattro Fontane), Barberini (Colonna di Sciarra), Spada Veralli, Rospigliosi.

Les autres, Torlonia, Corsini, Ludovisi, Borghèse ont été, conformément à la loi, absorbées par l'État, soit à la suite de dons volontaires, soit à la suite d'achats.

Le régime fideicommissaire, tout en maintenant la propriété au propriétaire, lui interdit d'aliéner tout ou partie de la galerie et même de déplacer les ouvrages sans une autorisation préalable. Cette autorisation a été accordée par le ministre au prince Doria pour les quatre tableaux envoyés à Bruges.

Une loi de 1871 a interdit pour l'avenir la création de fideicommissaires, mais elle a maintenu l'ancien régime pour les galeries qui existaient alors. Depuis lors il y a eu plusieurs modifications à la loi, mais le principe subsiste.

Syracuse.

Le musée archéologique a, comme les autres musées à entrées payantes, prouvé que la taxe est une mesure excellente.

En 1891, les visiteurs étaient au nombre de 2800 dont 700 payants. En 1902, ces nombres ont été de 3900 dont 1500 payants.

Venise.

Parmi les tableaux reçus par la Galerie royale, on peut citer une *Crucifixion de saint Pierre* et dans le haut la *Trinité* et plusieurs autres.

La peinture est d'un élève de Tintoret, Leonardo Corona (1561-1603), jadis assez renommé mais bien oublié depuis longtemps.

Le mouvement ascendant des recettes d'entrée dans les musées continue régulièrement ; au Palais ducal la recette a été de 3000 francs, supérieure à celle du précédent exercice.

Fabriano (province d'Ancone).

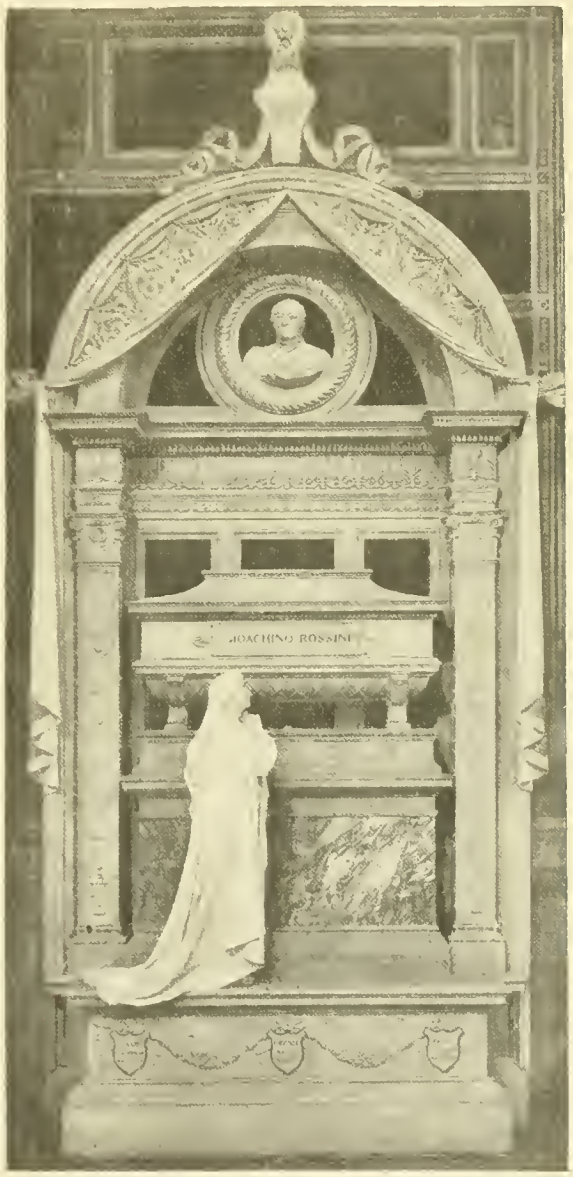
L'ancien couvent des Augustins avait, au XIIIe siècle, été décoré de fresques par Francesco di Tio ; on vient de les restaurer. Il est utile, pour l'histoire de l'art, de rappeler les noms de ces vieux peintres.

Bari.

En faisant des réparations au vieux château, transformé en caserne, on a trouvé sous le badigeon une fresque représentant la Madone, sainte Sabine et saint Nicolas ; elle paraît être de la fin du XVe siècle. On a lieu de croire qu'il y a d'autres fresques dans cet édifice ; aussi les travaux de nettoyage seront poursuivis.

Cerreto de Spoleto (province de Pérouse).

Au cours de travaux exécutés dans l'église, on a constaté, sous un lait de chaux, de nombreuses



Tombeau de Rossini à l'église de Santa Croce de Florence, exécuté par M. C. Cassioli (1902). (Photographie d'Alinari.)

et grandes fresques des XVe et XVIe siècles ; elles vont être débarrassées du badigeon.

Sinalunga (province de Sienne).

En démolissant un autel du XVIIe siècle, on a découvert dans l'église Santa Lucia, une impor-

tante fresque de Benvenuto di Giovanni del Guasto, XVe siècle.

Borgo San Sepolcro (province d'Arrezo).

Le magnifique retable *La Madone et des Saints* par Pier della Francesca, qui était à l'hôpital de la Misericordia, a été transporté au musée civique. Cette mesure est excellente ; la peinture était difficilement visible à l'hôpital ; il fallait une permission du directeur pour lever le voile qui la couvrait.

Milan.

La pinacothèque Brera a été remaniée par suite de l'adjonction de seize salles. Elle est composée maintenant de trente salles ; les tableaux sont disposés par ordre chronologique et par écoles. Ce musée, dirigé par l'éminent M. Corrado Ricci, peut être donné comme un modèle à suivre, avec les musées de Florence.

Parme.

La confraternité des Vivants et des Morts a fait détacher de son antique immeuble quatre fresques du XVe siècle, représentant quatre des œuvres de miséricorde pratiquées par la confraternité : *Donner à manger à ceux qui ont faim. — Donner à boire à ceux qui ont soif. — Loger les pèlerins. — Visiter les malades.* Ces fresques ont été mises à titre de dépôt à la Galerie royale. Plusieurs fresques qui représentaient les autres devoirs de la confraternité ont été depuis longtemps détruites.

Les entrées payantes dans les musées d'Italie.

M. Henri Lapauze a publié, en 1902, un volume *Le droit d'entrée dans les musées* (1). Il informe le lecteur que pour permettre à l'opinion publique de juger en pleine connaissance de cause, il a fait une enquête très sérieuse dans les pays étrangers.

A la suite de son enquête, il a divisé les musées en trois catégories :

Entrée libre,

Entrée payante,

Entrée mixte, gratuite certains jours, payante d'autres jours.

L'enquête résulte des voyages accomplis par l'auteur et des déclarations écrites des directeurs et conservateurs des grands musées de l'Europe, interrogés au moyen d'un questionnaire.

1. Paris. — Société française d'imprimerie et librairie, 15, rue de Cluny.

Je ne m'occupe que de l'Italie ; j'ai le regret de constater que l'enquête de M. Lapauze n'est nullement satisfaisante.

Et je le prouve :

Dans le nombre des galeries et des musées de l'État, M. Lapauze omet :

La Galerie nationale d'art moderne à Rome, qui correspond au musée du Luxembourg à Paris ; l'important musée de Naples et, dans la même cité, le Musée de San Martino.

Il ne mentionne pas les musées royaux de Parme, Modène, Lucques, Syracuse, Tarente, Palerme, San Marco à Florence, le musée des armures à Turin.

Il ne dit mot de la Pinacothèque du Vatican, et des musées des Dômes de Florence et de Sienne.

L'Italie possède environ cent soixante galeries ou musées civiques, c'est-à-dire municipaux ; on ne peut reprocher à M. Lapauze de ne pas les avoir nommé tous, mais on ne s'explique pas, pourquoi, après en avoir cité quelques-uns, il a oublié Pérouse, Sienne, Pise, d'une importance plus grande que certains musées royaux, et puis Vérone, Ferrare, Padoue, Brescia, Arezzo, Bergamo, Modène, Forli et d'autres encore.

Pour certains musées qu'il mentionne, M. Lapauze donne des recettes annuelles ; pour d'autres, il ne les donne pas.

Il ne fournit pas non plus le total des recettes effectuées par l'État dans ses musées et excavations ; le chiffre annuel de 500,000 francs pouvait cependant servir d'argument en faveur des entrées payantes.

En plus de ses galeries et musées, l'État a soumis à la taxe, l'entrée dans quelques chapelles et salles détachées des églises et des couvents. Je n'en cite que deux : Santa Maria delle Grazie à Milan, où se trouve la Cène de Léonard de Vinci, et la nouvelle sacristie de Saint-Laurent à Florence, qui contient les tombeaux des Médicis sculptés par Michel-Ange.

M. Lapauze ne s'occupe pas de cette catégorie ; elle a cependant de l'intérêt au point de vue des recettes. La nouvelle sacristie de Saint-Laurent encaisse annuellement 11,000 à 12,000 francs ; en revanche l'auteur note la recette de quelques musées qui ne dépasse pas 3,500 francs par an !

L'État a muni de tourniquets le Forum Romain, les thermes de Caracalla, le Palatin, Pœstum, Herculanum, Pompei. M. Lapauze les passe sous silence, et cependant Pompei fait de 40,000 à 45,000 fr. de recettes par an ; en revanche l'auteur marque, en fait de localités se rattachant à l'antiquité, le *Tabularium* du *Capitole* de Rome, dont la recette est insignifiante.

Je ne relève pas, pour le moment, dans le volume de M. Lapauze et dans les articles qu'il a publiés sur le sujet, des erreurs de dénomination et des fautes d'impression qui cependant sont de nature à induire en erreur le lecteur.

Ce que j'ai dit suffit pour démontrer que le travail de M. Lapauze sur l'Italie est incomplet et tout à fait insuffisant pour constituer un document à consulter utilement.

Les travaux au Dôme de Florence.

J'ai souvent eu l'occasion de remarquer l'étonnement des touristes à la cathédrale de Florence. Ils trouvent que la richesse des marbres et des sculptures de l'extérieur fait un contraste singulier avec l'austérité de l'intérieur du Dôme, qui à cet égard, se rapproche des cathédrales de France et de l'Allemagne.

Il n'y a dans ce contraste absolument rien de voulu de la part des premiers architectes de l'édifice.

Sainte-Marie-de-la-Fleur devait, dans leurs intentions, être décorée, à l'intérieur, de peintures murales, de mosaïques et de nombreuses sculptures.

Les circonstances ont empêché la réalisation complète de ce programme, mais il reste de ces projets des manifestations suffisantes.

Malgré des destructions, des modifications, et des déplacements, la cathédrale possède encore quelques fresques très intéressantes : les douze apôtres, peints, en 1427, par Bicci di Lorenzo ; des peintures de Taddeo Gaddi (1300-1366) ; quelques fresques de l'ancienne église de Santa-Reparata ont été détruites.

Quatre saints de Bicci ont été transportés des nefs dans les chapelles du chœur.

Les grandes fresques représentant les *Capitani:* Nicolo Tolentino (✠ 1433) par Andrea del Castagno (1390-1457), John Hawkwood dit Acuto par Paolo Ucello (1397-1475), qui étaient sur les parois de gauche de la nef, ont été mises sur toile en 1842 et placées au-dessus des deux portes mineures de la façade.

On a respecté les six anges peints par Santi di Tito (1536-1603) autour du Couronnement de la Vierge, mosaïque, par Gaddo Gaddi (1270 ? 1333 ?), et le *Jugement dernier*, très médiocre peinture de la coupole, exécutée, en 1574, par Zuccheri.

L'existence de cette peinture prouve au moins qu'à cette époque l'idée d'une décoration picturale de l'intérieur n'était pas abandonnée ; une coupole peinte serait, en effet, un non-sens dans un édifice dépourvu de peintures.

L'année 1842 a été désastreuse pour la décoration du Dôme.

L'architecte a, sans aucune raison et au risque de les abîmer, déplacé des fresques, il a changé de place un certain nombre de tombeaux : du sol ou de peu de distance du sol, il les a transportés au-dessus des portes !

C'était absurde.

Par fortune, le distingué architecte actuel de la cathédrale, M. Castellucci, a résolu de réparer cette erreur.

Avec l'autorisation de la Direction des monuments nationaux du royaume et celle du conseil de l'opéra du Dôme, il a commencé par enlever, de dessus la porte dite des Chanoines, le tombeau de l'évêque Orso, mort en 1321, sculpté par Tino di Camaino, élève de Giovanni Pisano, et l'a remis à la place qu'il occupait primitivement, contre le mur intérieur de la façade ; là du moins on pourra juger ce bel ouvrage, ce qui était impossible auparavant.

La même translation sera faite pour les autres tombeaux.

Derrière le monument de l'évêque Orso, on a trouvé des vestiges de fresques. Poussant plus loin ses recherches, M. Castellucci a débarrassé l'embrasure d'une fenêtre voisine, de l'enduit qui la recouvrait ; il a ainsi mis à jour une décoration composée de têtes de saints peints en médaillons à fond d'or, probablement à la fin du XIVe siècle.

Ceci est une preuve de plus que la cathédrale devait être décorée de peintures.

Les travaux de la mise en place de la nouvelle porte principale du dôme se poursuivent.

La porte en bronze est l'œuvre du distingué sculpteur M. Passaglia, qui a déjà exécuté la porte de gauche.

Lorsque le moment sera venu, je reproduirai ce remarquable ouvrage : jusqu'à présent je n'ai pu l'apprécier que dans l'atelier de l'artiste.

Le Congrès international des Sciences historiques de Rome.

Le Congrès a eu lieu du 2 au 9 avril.

Le programme, il faut le reconnaître, était beaucoup trop vaste.

Il comprenait :

— L'Histoire ancienne. Épigraphie. Philologie classique et comparée.

— L'Histoire du moyen âge et des temps modernes et sciences auxiliaires.

— L'Histoire de la Littérature.

— L'Archéologie, la Numismatique et l'Histoire de l'Art. L'Histoire de l'art musical et dramatique.

— L'Histoire du Droit.

— L'Histoire de la Géographie. La Géographie historique.

— L'Histoire de la Philosophie. L'Histoire des religions.

— L'Histoire des sciences mathématiques, physiques, naturelles et médicales.

Il y a eu près de 2,500 adhérents, mais, en raison du peu de durée de la session, on n'a pu accorder à chaque lecture, — il y en a eu environ 500, — que trente minutes environ.

On pense qu'elles seront toutes publiées en volumes.

En attendant, voici celles qui peuvent plus particulièrement intéresser les lecteurs de la *Revue*.

— *Opportunité des recherches historiques locales sur les conditions ecclésiastiques : bénéfices, couvents, circonscriptions*, etc., par M. Galante d'Insbruck.

— *Les Évêchés d'Italie et l'invasion lombarde*, par Monseigneur Duchesue, directeur de l'école française à Rome.

— *Les bordures des tapisseries de Raphaël*, par M. Gerspach, Florence.

— *L'État pontifical en 1837*, par M. Stern de Zurich.

— *Nouveaux documents pour la biographie de saint François d'Assise, d'après un manuscrit du Vatican*, par M. Minocchi de Florence.

— *Frère Élie*, par M. Sabatier, Assise.

— *La Conjuration de 1468 contre le pape Paul II, nouveaux documents*, par M. Zippel de Rome.

— *Les tabernacles sur rues à Florence, depuis le XIIIe siècle*, par M. Gerspach, Florence.

— *De la longueur du corps de Jésus-Christ comme base des mesures linéaires du moyen âge en Italie*, par M. Uzielli, Florence.

— *Les travaux scientifiques de l'abbé Saffi de Cosensa ;* M. Pagani, Cosensa.

— *La Bible et la philosophie chrétienne*, par M. Labanca, Rome.

— *Saint Colomban et la mission religieuse et civilisatrice des Scots en Brie, au commencement du VIIe siècle*, par M. Bonet-Maury, Paris.

— *Quelques pages sur l'Ancienne Littérature chrétienne et la philologie classique*, par M. Puech, Paris.

— *Le titre de Roi de Jérusalem au XVe siècle*, par M. Sarran d'Allard, Alais.

— *La casuistique d'Innocent III*, par M. Luchaire, Paris.

— *Nouveaux documents sur les causes de l'arrestation et de la libération du cardinal Soderini*, par M. Epifanio, Palermo.

— *Sur le cinquième Concile de Latran (1512-1517)*, par M. Guglia, Vienne.

— *Notice sur la bulle Silvestrina et le couronnement d'Étienne Ier, roi de Hongrie*, par M. Lanczy, Budapest.

— *Les Archives du Mont-Cassin*, par M. Amelli, Mont-Cassin.

— *Note sur la genèse des quatre grandes épopées chrétiennes* (La Divine Comédie, La Jérusalem délivrée, Le Paradis, Le Messie), par M. Halberg, Toulouse.

— *Un commentaire inédit de la Divine Comédie*, par M. Luiso, Lucques.

— *Les matériaux anciens trouvés dans le Campanile de Venise*, par M. Boni, Rome.

— *Le droit canonique dans les gloses d'Accursi*, par M. Siciliano-Villanuera, Potenza.

— *Le Cardinal Bembo et la géographie*, par M. Gunther, Munich.

— *Histoire du port Corsini à Ravenne, ouvert par le cardinal Jules Alberoni, à la fin du XVIIIe siècle.*

— *Les monnaies pontificales dans les dernières années du XVIIIe siècle*, par M. Castellani, Venise.

Les mentions que je viens de faire montrent combien ont été négligées les questions qui tiennent aux arts chrétiens, et, lorsqu'on prend par le détail les 500 communications, on fait la même remarque pour les arts de l'antiquité païenne, et cependant les uns comme les autres avaient leur place au Congrès.

Je ne puis expliquer cette sorte d'ostracisme, puisque le Congrès avait été ouvert à tous sans distinction aucune.

En tous cas, cela semblerait indiquer qu'un Congrès, pour être utile autant qu'un Congrès peut l'être, doit être spécialisé plus que ne l'a été celui de Rome.

Est-ce à dire que, même dans les conditions de 1903, un Congrès doit être négligé ?

Assurément non.

Il fournit d'abord aux congressistes l'occasion de voyages économiques, de nouer des relations ; enfin de produire des travaux qui sans ces réunions risqueraient peut-être de ne pas voir le jour.

GERSPACH.

Encore un mot sur le portail méridional de l'église Notre-Dame d'Étampes.

A LA suite de mon précédent article sur le portail méridional de Notre-Dame d'Étampes (voir *Revue de l'Art chrétien*, 1903, 3e livraison, pp. 225-231), Monsieur le docteur Coutan, de Rouen, a bien voulu me signaler une étude de M. Merlet, parue, en 1899, dans le *Bulletin monumental.*

Entre autres indications fort intéressantes, le savant archiviste démontre que le portail dont il s'agit a été transporté après coup à sa place actuelle : en effet, il ne se trouve pas dans l'axe de la travée intérieure de l'église et, de plus, on remarque dans la maçonnerie des raccords mal dissimulés. Mais M. Merlet ajoute qu'à son avis ce portail aurait pu décorer primitivement la façade occidentale, d'où il aurait été retiré lors de l'adjonction des murailles crénelées, vers 1220. — Nous ne le pensons pas, tant à cause du sujet représenté, que de la richesse même de l'ornementation : 1° — à cause du sujet : en raison de ses dimensions et de son importance, notre porte n'aurait pu occuper, sur la façade ouest, que la place du milieu : or, aux XIIe et XIIIe siècles, le tympan des portes centrales occidentales représente toujours ou le Jugement dernier, ou le Christ entouré des emblêmes des Évangélistes, ou (rarement, dans quelques églises consacrées comme celle-ci à Notre-Dame) des scènes de la vie de la Vierge, avec le triomphe et le couronnement de Marie : le portail occidental actuel d'Étampes rentre dans cette dernière catégorie. Nous ne connaissons aucun exemple d'une église consacrée à Marie, dont la porte principale serait occupée par l'image du Christ entouré d'anges, comme nous le voyons ici. — 2° à cause de la richesse de l'ornementation : on comprendrait mal que l'architecte du XIIIe siècle eût retiré ce portail (dont il appréciait bien la beauté, puisqu'il le conservait) de la façade principale pour le remplacer par la porte actuelle, beaucoup plus simple. — Il faudrait donc conclure, ou bien que notre portail a toujours été sur la façade méridionale, où il aurait subi, pour une cause inexpliquée, un léger déplacement à une certaine époque ; ou bien qu'il proviendrait d'une église inconnue d'où, au XIIIe ou au XIVe siècle, à la suite d'un incendie par exemple, il aurait été transporté à sa place actuelle.

M. le docteur Coutan a bien voulu également me signaler l'existence de deux statues du XIIe siècle, représentant S. Pierre et S. Paul, conservées actuellement dans l'intérieur de l'église ; on s'accorde généralement à penser que ces statues auraient primitivement occupé les deux places aujourd'hui vides aux ébrasements de notre porte; cela paraît probable, bien qu'on s'explique mal pour quelle raison l'architecte, en rétablissant les autres figures à leur emplacement naturel, lors du déplacement du portail, a fait exception pour nos deux Saints.

G. SANONER.

Paris, le 12 juin 1903.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 8 avril 1903.* — M. L. Delisle communique la photographie d'une grande peinture exécutée par Jean Fouquet, et qui appartient à la même série que les neuf peintures contenues dans le volume des *Antiquités juives* conservé à la Bibliothèque Nationale. Cette photographie a été envoyée par M. H. Yatès Thompson, qui possède cette peinture et en a reconnu l'origine.

M. S. Reinach consacre une étude au sculpteur Strongylion, qui florissait à Athènes vers 410 avant Jésus-Christ, et dont une *Artémis courant*, sculptée pour un temple de Mégare, à été imitée par Praxitèle.

M. Babelon communique un grand médaillon d'or de Constantin, qui fait partie des collections de M. C. de Beistegui. Ce bijou, qui donne à Constantin le titre d'*Invictus Constantinus Maximus Augustus* et porte au revers la légende: *Felix adventus Augustorum nostrorum*, a été frappé pour commémorer la célèbre entrevue de Constantin et de Licinus, à Milan, en 313 où fut proclamée la liberté du culte chrétien.

Séance du 17 avril. — M. Héron de Villefosse signale une très curieuse mosaïque découverte à Villelaure (Vaucluse). Le tableau central, environné de scènes de chasse, offre une représentation fort rare : celle de l'aventure de la nymphe Callisto, racontée par Ovide dans les *Métamorphoses*.

M. S. Reinach montre les photographies d'une admirable figurine en ivoire représentant un danseur, découverte à Cnossos (Crête), par M. A. Evans. Cette statuette témoigne d'un goût rare non seulement pour les mouvements très vifs, mais pour les formes élancées et élégantes jusqu'à la gracilité. Ce n'est pas le début, c'est la fin d'une belle période de l'histoire de l'art, hier encore complètement inconnue.

M. Perrot annonce que le duc de Loubat vient de lui remettre une nouvelle subvention de 20,000 francs destinée à parachever le déblaiement du sol de l'île de Délos.

M. Charles Joret lit une note du docteur Bonnet, sur les figures peintes dans un manuscrit grec de Dioscoride conservé à la Bibliothèque Nationale.

M. Héron de Villefosse présente une aquarelle d'une grande exactitude, due au talent de M. Pinchart, et représentant la prêtresse carthaginoise découverte au mois de décembre dernier par le P. Delattre au cours des fouilles que dirige ce savant sur l'emplacement de l'ancienne Carthage. Cette statue est couchée sur un couvercle de sarcophage et rehaussée de peintures très vives exécutées avec la plus grande délicatesse. Sous l'étoffe transparente, on devine encore la couleur de la chair ; les ailes, qui recouvrent les jambes et les protègent en se croisant, sont peintes en bleu clair et rehaussées de filets d'or. Une bande de pourpre bordée d'un filet d'or traverse le haut de la poitrine.

Séance du 1er mai. — Le R. P. Delattre, directeur des fouilles des hypogées de l'ancienne Carthage, avise l'Académie de la découverte qu'il vient de faire, d'une coupe en plomb chargée d'ornements et portant une inscription bilingue en langues phénicienne et grecque. M. P. Berger fait ressortir l'intérêt de ces documents aux différents points de vue de l'archéologie et de l'épigraphie.

Séance du 22 mai. — M. Daniel Serruys communique un fragment important des actes du concile iconoclaste de l'an 815. Les circonstances dans lesquelles Léon l'Arménien réunit cette assemblée sont connues, mais les décisions qui y furent prises restaient ignorées. M. Serruys les a retrouvées dans un traité également inédit du patriarche Nicéphore, qui fut détrôné par le même concile. Ce traité, qui est l'œuvre principale du patriarche, est une histoire et une réfutation de l'iconoclastie byzantine.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 8 avril 1903.* — M. Chapot fait une communication sur une inscription grecque chrétienne provenant de Harbié, l'ancienne Daphné.

M. Vitry communique la photographie d'un médaillon de terre cuite émaillée du XVIe siècle représentant saint Jacques le Mineur, provenant du château de Cognac.

M. Marquet de Vasselot présente un pot de pharmacie décoré d'une tête d'homme, œuvre italienne de la fin du XVe siècle, qui vient d'être acquise par le Louvre.

Séance du 15 avril. — M. Mowat communique des moulages et des photographies de treize médaillons grecs en or de la trouvaille d'Aboukir et les rapproche de certaines monnaies macédoniennes.

M. Blanchet parle d'une découverte de vases, urnes, cuillers, etc., récemment faite aux environs d'Orpierre (Hautes-Alpes).

M. Héron de Villefosse communique la photographie d'une jambe de bronze de grandes dimensions chaussée du *calceus senatorius*, récemment trouvée au Bourguet (Basses-Alpes) par M. l'abbé Sauvert.

Séance du 22 avril. — M. P. Vitry annonce que le musée du Louvre vient d'entrer en possession d'un bas-relief représentant une *Madone*, œuvre de Duccio ; il a été apporté d'Italie au commencement du XIXe siècle par le général de Bonnières, dans l'église d'Auvillers (Oise).

M. de Mély présente un tétradrachme de Thasos qui faisait partie de la toilette d'une femme perse, à qui il l'a acheté au Caucase.

M. Pallu de Lessert communique, au nom du R. P. Delattre, des copies d'inscriptions sur plomb trouvées à Carthage.

Séance du 29 avril. — M. Delaborde attire l'attention de la Société sur une interversion de feuillets qui s'est produite dans le cartulaire de Philippe-Auguste conservé au Vatican.

M. Monceaux fait une communication sur des plombs byzantins avec invocation à la Vierge trouvés en Afrique.

M. Chenon lit une note sur le peintre-verrier Guillaume de Marcillat, né à la Châtre en Berry.

M. Enlart présente la photographie d'un fragment de stalle en pierre de Tournai sculpté en 1205 que l'on conserve au Musée de Douai. Nous reproduirons cette intéressante sculpture dans notre prochaine livraison.

Séance du 6 mai. — M. le Baron de Baye, au nom de M. Delort, communique une boucle de ceinturon trouvée à Messiny (Aix).

M. Maurice expose que l'autel représenté sur les monnaies du bas empire se rencontre toujours sur les pièces frappées dans des villes qui étaient le siège d'une assemblée provinciale.

Séance du 13 mai. — M. H. Martin présente un livre d'heures écrit en lettres blanches sur vélin noir, qui semble provenir de Jean, duc de Berry.

M. de Mély parle de reliques de la couronne d'épines qui auraient été conservées en 804 à Aix-la-Chapelle.

M. Blanchet fait une communication au sujet d'une représentation du dieu Sucellus conservée au musée de la Porte de Croux à Nevers.

M. l'abbé Beurlier communique un amulette en serpentine portant une double inscription grecque.

M. E. Lefèvre-Pontalis fait une communication au sujet d'un devant d'autel du XIIe siècle conservé au musée de Vich en Espagne.

M. Monceau parle de poids en bronze à symboles chrétiens trouvés en Afrique.

Séance du 20 mai. — M. Lauer entretient la Société d'une image du Christ conservée à Ste-Praxède de Rome ; il présente la photographie d'une autre image semblable conservée à St-Jean de Latran.

M. Demaison écrit au sujet d'une découverte de vaisselle romaine en argent qui a eu lieu à Reims en 1900.

M. Hauvette discute la restitution d'une inscription grecque en vers trouvée à Paros.

Séance du 27 mai. — M. Chenon présente une statuette gallo-romaine acéphale trouvée à Chareaumeillan (Cher).

M. Schlumberger présente des miniatures qui ont été découpées dans un manuscrit du moyen âge contenant le roman de Lancelot du Lac.

Congrès des Sociétés savantes. — Le 14 avril s'est ouvert à Bordeaux le *Congrès des Sociétés savantes* dans le grand amphithéâtre de l'Athénée municipal, sous la présidence de M. Baguenault de Puchesse, assisté de M. Raoul de Saint-Arroman, délégué du Ministre de l'Instruction publique. Nous nous bornerons à mentionner les communications les plus intéressantes pour nos lecteurs.

A la section d'archéologie, M. Brutails rappelle brièvement les caractères distinctifs de l'architecture religieuse bordelaise pendant la période romane.

L'école bordelaise se distingue par une extrême simplicité dans le plan et dans l'élévation. Le plan consiste dans une nef unique. Le chœur est allongé ; sur le transept, qui existe rarement, s'ouvrent deux absidioles ; le transept est le plus souvent remplacé par une travée d'avant-chœur portant le clocher. En élévation, on constate l'absence de triforium, et l'usage d'une superstructure en bois, les voûtes étant réservées par le chevet. Ces voûtes sont en berceau, plutôt brisé et à doubleaux, rarement d'arêtes, parfois en coupole ; d'assez bonne heure apparaît la croisée d'ogives.

M. de Lasteyrie incline à rattacher l'école bordelaise à cette grande école qui régna au XIIe siècle sur le Poitou et les régions des bords de l'Océan, depuis l'embouchure de la Loire jusqu'à celle de la Gironde.

M. L. Demaison examine cette question : l'architecture carolingienne a-t-elle laissé des traces en l'église Saint-Remi de Reims ? Anselme, moine de Saint-Remi de Reims, auteur de l'*Iti-*

nerarium Leonis papæ, nous a laissé une relation de la construction de l'église de son monastère. Grâce à Anselme, nous savons que la construction de l'église Saint-Remi, avant la consécration de l'an 1049, a passé par trois phases successives. La dédicace de l'église restaurée par l'archevêque Hincmar eut lieu en 852. En 1005, Airard, abbé de Saint-Remi, jeta les fondations d'une vaste église, dont le projet est ensuite abandonné et dont on n'utilisera que les piliers et quelques fondations. En 1039, l'abbé Thierry commence un autre monument sur un plan plus modeste, et jusqu'à sa mort, en 1045, il a le temps de bâtir la nef, le chœur et une portion du transept. Hincmar met ensuite la dernière main au transept et construisit les deux clochers de la façade. En 1049, tout est fini et l'église est prête pour la cérémonie de la consécration, que le pape Léon IX vient faire en grande pompe au mois d'octobre de cette année.

Or si l'on examine la basilique de Saint-Remi dans ses parties les plus anciennes, on y reconnaît sans peine trois éléments et, pour ainsi dire, trois couches distinctes : sa nef avec ses piliers en faisceaux, de forme si étrange et si caractéristique ; la portion occidentale du croisillon nord du transept, qui offre un double étage d'arcs supportés par des colonnes cylindriques épaisses et trapues, munies de chapiteaux d'un style barbare, grossière imitation des chapiteaux corinthiens ; enfin le reste du transept, où dominent les piliers carrés sans ornements, et les voûtes des bas-côtés en berceaux perpendiculaires aux murs latéraux. Chacun de ces éléments paraît correspondre aux phases de travaux indiquées dans le récit d'Anselme ; c'est-à-dire que les parties les plus anciennes appartiennent à la construction d'Airard, et que rien ne subsiste de l'édifice d'Hincmar.

Notre collaborateur M. L. Maître lit une description de la crypte de Saint-Seurin de Bordeaux, qu'il rattache aux débuts du christianisme à Bordeaux. Son emplacement dans une des nécropoles voisines de l'enceinte semble indiquer que la chrétienté de Bordeaux a commencé dans les mêmes conditions que les autres chrétientés de la Gaule, c'est-à-dire en dehors du centre.

L'église supérieure, qui enveloppait la crypte de Saint-Seurin, s'est écroulée ; une nouvelle lui a succédé ; cependant le sous-sol a dû demeurer tel qu'il était ; il nous indique l'endroit où finissait le premier chevet, ce qui constitue une présomption en faveur de son antiquité. Quand on considère ses voûtes en berceau, ses claveaux de pierre alternant avec des briques, le petit appareil de la maçonnerie, on constate que les procédés employés ont une parenté étroite avec les habitudes gallo-romaines. D'ailleurs, le plan lui-même, qui représente un rectangle terminé à l'Orient par trois compartiments rectangulaires faits pour recevoir des tombeaux, n'a aucun trait de ressemblance avec le plan des cryptes postérieures à l'an 1000. M. Maître conclut de ces observations que la crypte de Saint-Seurin, destinée à servir uniquement de dépôt funéraire et non d'église souterraine, ne peut pas être postérieure au IXe siècle.

M. Brutails recherche ensuite ce qui reste en Gironde des monuments chrétiens antérieurs au XIe siècle. L'ermitage Saint-Aubin, commune de Saint-Germain-la-Rivière, n'appartient à l'architecture religieuse que par sa destination actuelle ; l'église souterraine de Saint-Émilion date de la période romane ; quant à la crypte de Saint-Seurin, l'analyse y révèle des dispositions et des procédés qui sont plutôt romans, mais aucun détail qui permette de faire remonter la crypte à la période latine. Il n'est guère admissible que cet édifice remonte au Xe siècle ; il est plus probable qu'il est du XIe siècle. Il n'existe donc, comme constructions antérieures à l'an 1000, que des ruines enfouies sous le sol.

M. Braquehaye présente, à propos de la crypte de Saint-Seurin, d'intéressantes observations sur l'exhaussement du sol de Bordeaux depuis l'époque romaine.

M. Brutails présente certains arguments contre les conclusions de M. Maître touchant l'époque de la construction de la crypte de Saint-Seurin.

M. Coquelle lit une étude sur les églises romanes du Vexin français et du Pincerais. Il en dégage les caractères généraux. Il énumère les plus remarquables monuments de cette région.

Au style qu'on désigne communément sous le nom de roman primitif appartiennent les églises de Juziers, Davron, Villennes, Reilly et Montchauvet, mais elles ont subi de nombreux remaniements.

L'église de la Villetertre, la plus complète de toutes, est de la fin de la période romane. Quatre chapelles, deux prieurés en ruines, une abbaye, celle de la Montcient, enfin la crypte de Maule complètent la série des monuments religieux qui ont été tout entiers construits avant le XIIIe siècle.

A Poissy, Meulan, Maule, Brueil, Arthies, Liceville, Achères et Bazainville, l'art roman des deux époques domine plus ou moins.

Vingt-trois églises rurales ont encore des nefs ou parties de nefs des XIe et XIIe siècles ; la plupart d'entre elles ont des portails variés ; vingt-neuf églises ont un chœur carré ou polygonal remontant à l'époque romane.

Ces chœurs se relient à une base de clocher roman ; ces clochers sont au nombre de soixante; les uns ont la tour et la pyramide de pierre, les

autres ont des toits d'ardoises ; vingt et un clochers postérieurs présentent enfin des traces très importantes de l'architecture romane dans leur base ou partie reposant directement sur le sol. Trente-cinq églises possèdent des colonnes à lourds chapiteaux ou des piliers carrés avec imposte chanfreinée, caractéristique de l'époque romane primitive. En somme, sur trois cent quinze églises anciennes qui subsistent dans le Vexin français et le Pincerais, cent quarante-neuf sont romanes en tout ou en partie, ou contiennent des vestiges de cette époque.

M. le chan. Pottier rend compte des fouilles récemment faites dans l'église abbatiale de Saint-Pierre de Moissac, qui ont permis de retrouver les substructions de l'église antérieure à l'église à coupoles.

M. de Lasteyrie fait ressortir l'intérêt considérable que présentent, pour la détermination des constructions successives de l'église de Moissac, les fouilles si habilement dirigées par M. le chanoine Pottier.

M. P. Paris entretient l'assemblée des principaux résultats et des recherches sur l'art et l'histoire de l'Espagne primitive. Il expose les caractères généraux des constructions cyclopéennes qui, bien que dues à des indigènes, n'ont rien d'original. A côté de ces murs cyclopéens, nous trouvons des constructions qui ont un caractère particulier, et tout d'abord les tombeaux à coupoles qu'on rencontre en Portugal et en Andalousie ; c'est tout à fait le type des sépultures de Mycènes. N'est-il pas intéressant de constater une similitude entre les sépultures de peuples établis aux deux extrémités de la Méditerranée? Les mêmes rapprochements s'établissent entre les sculptures ornementales de l'Orient et de l'Occident. A une époque très ancienne la Grèce a eu une très grande influence sur tous les peuples du bassin méditerranéen. On constate le caractère de l'art ionique sur des chapiteaux à volutes trouvés à Elche. Le modèle grec se modifie cependant chez les Ibères ; un goût particulier pour la richesse et l'exubérance de l'ornementation se fait jour.

Si l'on passe en revue les monuments de sculpture, l'on constate qu'à l'origine les Ibères étaient particulièrement mal doués pour les arts plastiques ; nous n'en voulons pour preuve que les animaux de pierre de Guisando, véritables monstres. La figure humaine n'était pas mieux traitée. Citons certaines statues de guerriers du palais royal d'Adjuda, près de Lisbonne, des têtes trouvées en Catalogne, une tête découverte dans la région de Murcie et aujourd'hui au musée du Louvre, les idoles de bronze, etc.

Les bijoux ne révèlent pas plus d'habileté, telle une fibule de la collection Vives à Madrid.

L'influence orientale se manifeste clairement dans deux sphinx, conservés au musée du Louvre, et provenant de ruines aux environs d'Albacète. Ce sont deux sphinx du type chaldéen. D'autres sphinx trouvés à Agosta, aux environs d'Alicante, rappellent les sphinx recueillis sur l'Acropole et à Delphes. Un monstre de pierre, du musée de Madrid, la « Vicha de Balazote », taureau accroupi avec tête humaine, est un monument ibérique qui participe du style chaldéen et du grec.

Parmi les armes conservées au musée de Madrid, on remarque une série de sabres de fer, trouvés près de Cordoue, qui présentent une ornementation dans laquelle on constate un mélange d'influences asiatiques et mycéniennes.

C'est encore l'art mycénien qui nous fournit des monuments comparables aux plus anciennes statues recueillies dans la péninsule ibérique. La disposition des vêtements, l'ornementation, l'obliquité des yeux présentent dans d'autres statues un caractère tout particulier et qu'on peut appeler ibérique. Mais l'influence grecque a fait sentir son action sur l'art indigène et a contribué à donner aux figures un sentiment de noblesse que les indigènes n'auraient pu exprimer d'eux-mêmes. On sent comme un reflet du génie de Polyclète.

M. Paris fait ressortir tout l'intérêt que présente le buste de femme trouvé à Elche et qui est conservé au musée du Louvre.

La céramique permet aussi de saisir la barbarie native des Ibères et leur développement artistique d'abord sous l'influence orientale, puis sous l'influence grecque, jusqu'au moment où la conquête romaine vient arrêter cette civilisation dans son évolution. Enfin M. Paris lit quelques pages d'un livre sous presse où sont résumées les principales idées qu'il vient d'exposer.

A la section d'histoire et de philologie, *séance du 15 avril*, M. le chan. Morel trace une esquisse de la liturgie des diocèses de Beauvais, Noyon et Senlis, antérieurement au XIIIe siècle.

Les documents étudiés sont un sacramentaire de Senlis de 882, conservé à la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris ; deux sacramentaires de Beauvais, celui de Roger de Champagne, du XIe siècle, bibliothèque de M. le comte de Brétizel, au Vieux-Rouen (Seine-Inférieure), et celui de Pierre de Dammartin, du XIIe siècle, bibliothèque de M. le comte de Troussures (Oise); deux antiphonaires, l'un du IXe siècle, venant de Saint-Corneille de Compiègne, bibliothèque nationale, l'autre du Xe siècle appartenant à la bibliothèque du Mont-Renaud, près Noyon ; trois responsoriaux, celui de Saint-Corneille de Compiègne, du IXe siècle, celui du Mont-Renaud et celui de Notre-Dame de Noyon (bibliothèque

du chapitre de Noyon), tous deux du Xe siècle. Pour certains détails, il a fallu recourir aux traités d'Amalaire, archevêque de Metz au temps de Louis le Débonnaire.

De tous ces documents il ressort que les offices, alors dépourvus d'hymnes, voire même du *Te Deum* qui se chantait seulement aux fêtes d'un rite supérieur, revêtaient un caractère de grande sévérité.

La messe, par contre, avait des cérémonies fort imposantes, telles que les grandes bénédictions pontificales avant l'*Agnus Dei* et les solennelles acclamations en forme de litanies qui avaient leur place soit avant le graduel, soit avant l'*Ite missa est.*

Au canon de la messe figuraient les saints de la région, tant au *Communicantes* qu'à la prière *Libera nos.* Cette liturgie prenait de la sorte une physionomie vraiment locale, tout en restant substantiellement romaine.

Séance du jeudi 16 avril. — M. Barrière Flavy donne lecture d'un mémoire sur les portails des églises de Caiyac et de Gailhac-Toulza (Haute-Garonne) qui présentent cette particularité, d'être actuellement de rares spécimens de l'art du XIIIe siècle dans le Midi.

Le portail de Caiyac offre deux séries de chapiteaux historiés quelque peu mutilés. Le côté gauche est entièrement consacré à l'histoire de la Vierge. La partie droite retrace les principaux actes de la vie d'un évêque jadis révéré dans la paroisse, mais dont le souvenir a totalement disparu. L'arcade est formée de trois archivoltes dont l'extérieure, seule ornée, accuse le XVe siècle.

Le portail de l'église de Gaildac-Toulza s'ouvre dans une façade, au-dessus de laquelle règne une corniche supportée par des modillons à figures monstrueuses. Sur l'archivolte extérieure se détache une suite de chimères finement sculptées.

A droite et à gauche de l'entrée, des colonnettes de marbre blanc supportent autant de chapiteaux historiés. Le côté droit représente les diverses phases de la vie de la Vierge. Parmi les motifs figurés sur la partie gauche, dont quelques-uns sont d'une interprétation assez difficile, on voit des groupes de moines, les martyres de saint Laurent et de saint Étienne, à qui l'église est dédiée.

Tous les personnages sont remarquables d'expression; leur attitude, leurs attributs sont de tout point conformes à la formule du XIIIe siècle.

Séance du 17 avril. — M. Brutails fait passer sous les yeux de l'assemblée une série de photographies des objets les plus remarquables conservés dans les églises du Sud-Ouest de la France. Les objets présentant un intérêt archéologique sont peu nombreux. De l'époque romane il ne reste rien, car il n'est pas probable que le crucifix de Saint-André de Bordeaux remonte au XIIe siècle. De l'époque gothique, il reste des statues de la Vierge ou d'autres saints, quelques monuments funéraires, quelques panneaux de marbre ou d'albâtre, comme les bas-reliefs de Saint-Seurin, ceux de Saint-Émilion, de Saint-Étienne-de-Lisse, des croix de métal repoussé, comme est celle de Sainte-Hélène; de rares émaux, parmi lesquels il faut signaler la boîte aux saintes huiles de Floirac.

La série des cloches ne commence qu'au XVe siècle. L'une des plus anciennes est celle de l'église de Brannens. Les XVIIe et XVIIIe siècles sont assez abondamment représentés par un certain nombre de chaires, des confessionnaux, des encensoirs, des bénitiers. Il est urgent d'assurer la conservation de ces vestiges de notre art français.

M. Macary lit un mémoire sur l'orfévrerie toulousaine aux XVe et XVIe siècles (1460-1550), d'après des documents conservés aux archives notariales de Toulouse. Il passe en revue les principaux ouvrages d'orfévrerie sortis des ateliers toulousains. D'après l'auteur, la figure symbolique du pélican n'a pas disparu, comme on l'a prétendu, de l'ornementation des croix au commencement du XVe siècle. Parmi les croix les plus remarquables il signale celle de Verfeil, qui a disparu à la Révolution, mais qui a été refaite au commencement du XIXe siècle, d'après une reproduction très imparfaite.

M. Pilloy lit une étude sur une fibule du moyen âge, encore munie de son épingle, et dont la plaque est ornée d'un émail représentant une tête. Ce monument remarquable a été trouvé à Chalandry (Aisne).

M. le chan. Pottier, après avoir établi la rareté des cloches du XIIIe siècle, décrit celle de l'ancien prieuré de Dégagnazès (Lot). Elle porte au cerveau une inscription en belles lettres fleuries obtenues, comme sur la cloche de Saint-Pierre, de Moissac et de Fontenailles, à l'aide de filets de cire appliqués sur le modèle : A + (la croix de Toulouse, entre les deux lettres) MATEUS : ME : FECIT :, puis, au-dessous, une inscription gravée à la pointe : *Dum signat hoc signum, fugiat procul omne malignum tonitru. Triumphat Ihs. Naz. rex Judeorum.*

M. Louis Demaison signale une cloche de l'église de Tessy, près de Reims, avec l'inscription XPS VINCIT XPS REGNAT XPS IMPERAT, et qui peut être attribuée au XIIIe siècle.

M. de Fayolle rappelle qu'il existe dans l'église de Plainpied, près de Bourges, une inscription à lettres fleuries analogue à celle de la cloche de Dégagnazès.

M. le chan. Pottier communique un sac brodé, conservé dans le trésor de Montpezat-de-Quercy. La broderie, exécutée à la main sur voile, représente les travaux des douze mois de l'année. C'est un ouvrage du XIVe siècle. Sous des arcs trilobés figurent les personnages symbolisant les mois : Janvier mange et boit ; Février se chauffe ; Mars taille la vigne ; Avril tient des fleurs ; Mai chasse au faucon ; Juin fauche ; Juillet coupe le blé ; Août le bat ; Septembre presse le raisin ; Octobre sème le blé ; Novembre fait tomber le gland pour engraisser le porc tué en Décembre.

M. Villepelet communique un acte notarié, trouvé parmi des papiers de famille, et qui est l'inventaire du trésor de l'église collégiale Saint-Front de Périgueux, dressé le 15 mai 1552.

Comité des travaux historiques et archéologiques. — En 1886, M. E. Delorme a décrit deux croix d'absolution en plomb découvertes en 1875 dans des tombeaux à Périgueux : alors nous avons donné ici la reproduction gravée d'une d'elles (1). M. J. A. Brutails, qui ne paraît pas les connaître, en publie deux autres similaires dans la 2e livraison de l'année 1902 du *Bulletin du Comité*, qui ont été trouvées, l'une à Archiac (Charente-Inf.), et l'autre à Saint-Sauveur de Bordeaux.

M. le comte de Loisne publie d'intéressants portraits de Philippe de Bourgogne, d'Isabelle de Portugal, de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, figurant parmi les miniatures d'une *Chronique des Flandres* écrite en 1495 en vieux flamand. On sait que les portraits authentiques des ducs de la race des Valois sont très rares, ainsi que le rappelait récemment M. Perrault-Dabot.

Signalons encore une note, par M. R. Faye, sur un marché relatif à la confection de tapisseries d'Aubusson en 1625.

L. C.

Académie des sciences, lettres et arts de Dijon. — Bien intéressant est le mémoire, couronné par l'Académie, que M. Chabeuf a naguère présenté sur l'*Influence de l'archéologie et de l'architecture*. Il a paru dans le tome VIII des *Mémoires* (années 1901-1902).

Notre collaborateur commence par montrer la survivance de l'influence romaine à travers le haut moyen âge ; c'est une influence artistique, non une imitation archéologique. Il part de l'époque alexandrine, si pareille à la nôtre par son esprit critique, subtil, spéculatif, raffiné, quoique non dénué de grandeur, qui a créé l'art du camée, qui a hellénisé l'Asie, qui a élevé des villes immenses et magnifiques telles qu'Alexandrie, tracée en canevas rectangulaire comme nos villes très modernes, telles qu'Antioche et Palmyre.

Cependant l'art égyptien n'était pas mort, il jeta un dernier éclat sous Hadrien, le grand constructeur, l'émule anticipé de Louis XIV, auquel M. Chedaane a restitué le Panthéon primitif, dont le tombeau domine encore la Ville éternelle, qui éleva le pont du Gard et l'amphithéâtre de Nîmes, fit une Athènes romaine et construisit la villa de Tivoli. Hadrien imita ce qui l'avait le plus frappé dans ses courses à travers le monde ; mais il fut moins archéologue qu'artiste et fit des adaptations, non des copies ; il fit du romain, non du grec et de l'égyptien. L'*archéologisme*, si l'on peut dire, est un signe d'épuisement que n'ont connu ni les Grecs, ni même les Romains, du moins à la manière servile de nos contemporains. Rome a cru prendre son art de la Grèce, mais elle l'a refondu et développé en magnificence. Elle a reçu de la Grèce le rythme de son temple, elle a fait la basilique d'où sortira bientôt l'église latine ; à côté de cet emprunt, bientôt adapté à ses mœurs, Rome tire de son génie les aqueducs, les thermes, les amphithéâtres, les arcs de triomphe, toutes ces œuvres de somptuosité et d'orgueil. La grande maison romaine, surtout des villes, fait déjà pressentir l'abbaye bénédictine. Les prétendus barbares du moyen âge sont plus fidèles à l'esprit antique que l'âge moderne à ce classique. Le souffle antique traverse l'époque romano-gothique. Les Bénédictins copient pour leurs bibliothèques les œuvres des poètes latins. A la cathédrale d'Autun le triforium reproduit le chemin de ronde de la porte d'Arroux ; le chapiteau corinthien persiste jusqu'au XIIIe siècle. Le contact des statues romaines déteint sur la sculpture de la cathédrale de Reims.

Cependant, à mesure que s'affermit l'esprit du moyen âge, s'obscurcit le sentiment de l'antiquité. L'art devient réaliste, et efface le canon humain formulé par les Grecs. L'individualisme fait son entrée dans la plastique et la peinture.

La Renaissance fut l'instauration du culte de la Nature, mais aussi le réveil de l'esprit antique, qui n'était qu'endormi en Italie. Les monuments romains inspirent les architectes ; les bas-reliefs de la colonne trajane suggèrent à Mantegna son triomphe de César. On interprète les œuvres du passé selon l'indice de réfraction propre au temps. Il se produit une transfusion de sang antique dans un corps nouveau, qui n'en conserve pas moins sa personnalité. L'archéologie apparaît sur la terre, mais elle n'est encore

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1888, p. 258.

que l'art de jouir davantage du passé en le comprenant mieux. (L'antiquité du reste se restreint à l'Italie, à l'exclusion de la Grèce.) En croyant continuer l'antique, le Pérugin fait du Raphaël. Son « *École d'Athènes* », cette synthèse de la philosophie grecque, reste assez étrangère à l'esprit des Grecs et des Romains.

Raphaël rebâtit une partie de la ville de Rome dans son ancienne grandeur et dans ses formes classiques à l'instar de la ville antique dont il avait relevé les monuments avec le plus grand soin, et dont il avait dessiné une restitution presque complète, en son ouvrage malheureusement perdu. Aussi il apparaît comme le grand ancêtre de l'archéologie de Rome. Il a exposé sa méthode : étudier ce qui subsiste des anciens monuments et les restituer par comparaison et induction du connu à l'inconnu ; c'est, de nos jours, la méthode comparative de la Commission des monuments historiques. Toutefois il veut conserver, non refaire, et, selon lui, les restaurations ne doivent être tentées que sur le papier. Il n'a toutefois pu empêcher, que son siècle adorateur de l'antiquité rajeunie, ne la maltraitât plus que la soi-disant barbarie médiévale.

Bien qu'il ait été le précurseur de l'archéologie moderne, Raphaël ne s'est pas asservi à l'antiquité ; ses conceptions, bien que classiques, sont relativement modernes.

Le véritable esprit romain se perd, avec l'ordre colossal, mis à la mode par Michel-Ange, avec le style fastueux de Palladio, dont dérive le grand opéra de Garnier. Il est bien étranger à Vignole, le précurseur du style Jésuite. Après lui le Bernin et Borromini nous jettent une pleine décadence.

En France, le Louvre de Pierre Lescot est l'expression la plus parfaite de l'art nouveau. Peut-être Lescot s'imaginait-il avoir fait de l'antique, de même qu'avec un peu de français grécisé, Ronsard se croyait un pur Hellène ; ils se trompaient noblement l'un et l'autre. Le moment où, sans être copiste, l'art français connut la grâce virile de l'antiquité, ne fut qu'un éclair ; bientôt on traita les monuments comme des meubles. Cependant l'idée que tout enseignement est à tirer de l'antiquité n'est encore venue à personne ; l'homme n'a pas encore voilé la statue de la nature. Mais l'heure de l'asservissement approche. L'âge des Académies, des orthodoxies artistiques va commencer. Il semble qu'un coup de rabot ait passé sur les villes naguère si pittoresques. La coupole venue d'Italie interrompt seule le profil aplati de la ville classique. La domination de l'archéologie sacrifie les conditions les plus nécessaires de la construction et du confort a la formule classique.

Arrivé, dans sa revue des siècles, à la fin du XVIIIe, l'auteur fait une piquante critique de l'influence de David, qui ne vit la nature qu'à travers les formes immobilisées des marbres grecs et romains et qui créa le style décoratif le plus ennuyeux qui fût. Sous son influence tout prend une allure austère et froidement archéologique. Le papier peint, qui triomphe alors, offre une débauche de fâcheuses figures noires sur fonds rouges inspirées de vases grecs, et le costume lui-même est ramené à l'antiquité. Les appartements deviennent des manières d'hypogées. C'est le temps où sans rire, on transforme l'indispensable table de nuit en un autel dédié au sommeil avec l'inscription : *somno !*

Percier et Fontaine refont, sur l'ordre de Napoléon, le matériel détruit d'une Cour luxueuse et magnifique, élèvent l'arc du Carrousel et décorent les vastes salons de la Cour dans le goût qui convient au belliqueux empereur. Avec la victoire, le style Empire se répandit dans le monde entier. M. Chabeuf en fait grand cas, comme d'un style où tout se tient, qui reflète bien son époque, et qui soutient dans les musées le contact des productions antérieures ; c'est le dernier de ceux qui se sont succédé en Europe. On était allé au dernier terme de l'inspiration crue antique. Une réaction était inévitable, et elle ne pouvait s'exercer que dans le sens du moyen âge.

E. Despois a naguère écrit tout un volume pour laver la Révolution de la tare de vandalisme. Mais si l'on veut être édifié sur ce que fut son vandalisme à Paris même, on n'a qu'à lire la préface que feu Louis Courajod a écrite pour le *Journal d'Alexandre Lenoir*. La Réforme, la Révolution et les embellissements meurtriers du XXe siècle ont ravagé les restes de l'art médiéval ; ce qui en reste est encore incomparable. Nous ne pouvons avoir une idée de la magnificence de ces églises, complètes et meublées, resplendissant d'or et de polychromie. Les destructions révolutionnaires ne firent que hâter le moment du retour au moyen âge, par le regret des choses disparues. Alexandre Lenoir fut le grand ouvrier de la première heure. Les plus actifs furent Pugin, Boisserie, Lassus et Viollet-le-Duc. Le premier formula cette théorie de l'échelle humaine, qui « est la plus grande conquête qu'ait faite la théorie de l'art dit gothique de ce siècle ». M. Chabeuf ne peut suivre Lassus dans sa ferveur pour l'époque ogivale, et il lui répugne d'admettre que l'art qui a suffi à la société simpliste du moyen âge, suffise aux complications de la nôtre. « Qu'on s'inspire des principes logiques d'alors, d'accord : mais supprimer d'un trait de plume le siècle classique, c'est une autre affaire. » Comme si la forme classique s'adaptait mieux que le gothique aux complexités de notre existence

contemporaine, et comme si les portiques, les colonnes architravées, etc. étaient un élément de confortable ! Glissons sur ce petit désaccord avec notre excellent ami. Celui-ci nous donne un bon résumé de l'œuvre de Lassus et de celui de Viollet-le-Duc, et critique très finement les écarts du grand maître. Il le prend surtout à partie à propos de la restauration en gothique du sanctuaire de N.-D. de Paris, que Louis XIV avait entièrement remanié dans l'esprit de son règne. Il lui reproche d'avoir fait là trop et trop peu.

Nous ne parcourrons pas avec M. Chabeuf les œuvres hétérogènes du XXe siècle. Notons seulement son opinion sur l'église votive du Sacré-Cœur à Montmartre. « La conception a de la grandeur et de l'unité, toutefois l'intérieur est d'une froideur glaciale ; pour vivifier un tel sépulcre de pierre magnifique, il faudrait couvrir de peintures ou mieux de mosaïques ces surfaces mêmes. Et quel homme de génie serait à la hauteur d'un tel œuvre de décoration religieuse ? Quant au sanctuaire outrageusement écrasé, c'est comme une section de tunnel terminée en cul de four, et la grande coupole écrase la croisée de son abîme suspendu ».

Pour conclure, nous sommes entrés dans l'âge scientifique de l'humanité. Les Grecs et les Médiévaux ont eu un style complet, la Rome impériale en a eu un demi, le XVIe et le XVIIe siècle pas davantage, le XIXe n'a pas trouvé le sien. Le XXe aura-t-il un style ?

L'archéologie, aidée de la photographie, se trouve admirablement documentée. Elle est un secours, mais elle est un danger ; que l'artiste y prenne garde. D'ailleurs, plus elle pénètre profondément l'âme du passé, plus elle exprime des états humains différents du nôtre. C'est pourquoi les arts s'éloignent de plus en plus de l'antiquité.

En est-il de même pour le moyen âge ? M. Chabeuf ne le pense pas, mais il ne dit pas le contraire non plus. Il considère que l'art ogival est mort de vieillesse et naturellement. Il avait, de son temps, été un perpétuel devenir ; laquelle de ses phases pouvait-on reprendre et continuer ? Ses formules fixes sont exclusives de l'expression libre des idées générales, et puis il a ses défauts, ses arcs-boutants-béquilles. Notre auteur développe les objections courantes contre le gothique, et lui fait le procès non sans infiniment de respectueux égards. Il conclut, que si l'on veut recommencer à faire de l'architecture ogivale dans le domaine religieux, il faut le faire pour l'usage et sans abstraction du style pur. Dans l'architecture civile, la complication des besoins modernes s'accommode mal, selon lui, de ces plans par trop simples d'autrefois, de ces fenêtres à meneaux peu éclairants. Bref il trouverait ridicule une maison de hauteur réglementaire, à quatre ou cinq étages, élevée en style ogival sur une des grandes voies modernes de nos villes renouvelées. Il estime qu'il ne faut emprunter au moyen âge que ses principes essentiels, le considérer surtout comme école de sincérité, de logique et de beauté. Nous aurions quelques observations à faire ici. Disons seulement que la technique médiévale ne peut périr ; elle revit, et le néostyle en est formé pour les trois quarts ; ce n'est d'ordinaire, pour le fond constitutif, que du gothique déguisé.

M. Chabeuf nous pardonnera d'avoir présenté au public en quelque sorte le squelette de sa brillante dissertation, charmante de style, bourrée d'érudition, pleine d'aperçus originaux et d'appréciations indépendantes et judicieuses. Mais ces pages sont trop intéressantes pour que nous n'ayons tenu à en faire connaître la substance à nos lecteurs.

L. C.

Société archéologique de Tarn-et-Garonne. — Les tombes et les reliquaires ont été de tout temps les gardiens des anciens tissus, depuis les hypogées de Thèbes jusqu'aux châsses d'Aix-la-Chapelle et de Cologne. D'un phylactère du XIVe siècle, conservé à la collégiale de St-Martin de Montpezat, fut exhibé un ancien suaire, toile blanche du Xe siècle, à raies de soie bleue historiée, qu'a étudié M. le chan. Pottier. Il y a pu y reconnaître la légende d'Alexandre, cette naïve histoire du grand Conquérant, qui attelle à son char une paire de griffons, puis, tenant dans chaque main une lance, après y avoir piqué un morceau de viande, entraîne dans les airs ces animaux excités par l'appas qui marche devant eux.

Signalons encore dans le tome XXX du Bulletin de cette Société déjà bien ancienne et toujours très active, une étude sur le Saint Suaire de Turin et sur une de ses images conservée au musée de Montauban par M. E. Forestier, et des notes archéologiques de M. le chan. Pottier sur le couvent des Cordeliers de Montauban.

L. C.

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. — *Assemblée générale du 12 mai 1903.* — M. P. Bergmans lit une notice de M. Coppieters Stochove sur *Les premiers chanceliers en Flandre.* On sait que la chancellerie de la Flandre fut instituée à Bruges, en 1189.

M. Joseph Maertens a découvert des vestiges nettement accusés d'une station préhistorique, à La Panne. La trouvaille la plus caractéristique

qu'il ait faite, consiste dans une série de petits cylindres d'argile, moulés et roulés à la main, qui servaient d'assise solide aux cabanes érigées dans ces régions marécageuses. C'est la première fois que l'on rencontre dans nos contrées, des parties importantes de ce briquetage bien connu des professionnels de la science préhistorique, sous le nom de *briquetage de la Seille* (Lorraine), d'après la région où on l'a rencontré d'abord.

Dans une récente fiche de l'« *Inventaire archéologique* » (n° 282), M. L. Maeterlinck a décrit le tableau : « *Les calamités humaines* », conservé au musée de peinture (n° 55), et signé d'un peintre inconnu ou peu connu, R. D. Kauninck. L'identification qu'il en avait faite et l'interprétation qu'il avait donnée du tableau, ayant été contestées par divers critiques d'art, M. L. Maeterlinck donne à la Société les raisons qu'il a de maintenir, sauf meilleure information, les conclusions consignées par lui dans l'inventaire.

Enfin M. G. Hulin parle des *très riches Heures du duc Jean de Berry*, conservées à Chantilly, et qu'il a eu l'occasion d'examiner en détail au cours d'un récent voyage. C'est, dit-il, une impression de voyage plutôt qu'une étude scientifique qu'il nous donne. Mais cette impression a été très goûtée par l'assemblée, qui a écouté avec un vif intérêt cette communication improvisée.

Le manuscrit élaboré pour le frère du duc Philippe le Hardi, contient de superbes miniatures belles et délicates entre toutes et qui ont servi de modèle à celles du Bréviaire Grimani. Resté inachevé à la mort du duc de Berry, il n'a été complété qu'à la fin du XVe siècle, tandis que la partie la plus ancienne remonte au début de ce même siècle. Cette partie atteste à l'examen la collaboration de trois mains différentes. Elle est attribuée à Paul de Limbourg et à ses frères. Qui sont ces artistes ? Ils doivent à coup sûr être classés parmi les premiers dans leur art, mais on est imparfaitement fixé sur leur origine et leur existence [1].

Ils sont contemporains ou plutôt antérieurs aux Van Eyck. L'influence italienne s'affirme nettement dans leur travail, ce qui n'a rien qui puisse étonner, étant donné le milieu très cosmopolite où ils vivaient à la Cour du duc de Berry, qui avait groupé autour de lui de nombreux artistes de toute nationalité. Ils sont dits *de Limbourg*. S'agit-il du duché ou de la ville de Limbourg ? dans les Pays-Bas ? le Limbourg sur Lahn ? Sont-ils Allemands ou Flamands ? Autant de points d'interrogation. Il semble d'après certaines sources, qu'ils soient les neveux du fameux Jean Malonel, peintre favori du duc. En tous cas, leur œuvre est merveilleuse et leur place au tout premier rang.

1. MM. A. de Champeaux et P. Gauchery ont toutefois donné des détails très précis sur ces artistes. Voir leur livre : *Les travaux d'art*, exécutés par Jean de France, duc de Berry.

N. D. L. R.

Société scientifique de Bruxelles. — A signaler dans le 2e fasc. du t. XXVII (1902-1903) une intéressante étude de M. E. Beauvais sur la croix chez les Scandinaves d'Amérique au moyen âge. Des vestiges de croix en pierre et en bois et des croix gravées sur des pierres, des vases et des tombeaux, remontant jusqu'au XIe siècle, sont intéressants au point de vue iconographique, outre qu'ils corroborent les documents écrits. Ils ne laissent aucun doute sur l'existence précolombienne d'une chrétienté en Groenland.

L. C.

Société d'histoire et d'archéologie de la Campine « Taxandria ». — Un Cercle d'archéologie vient d'être fondé en Campine.

La Société « Taxandria » aura pour but : 1° de rechercher et répandre l'histoire de la Campine dans toutes les branches ; 2° d'assurer la conservation, le classement et la publication des archives de la région ; 3° de relever les antiquités et objets d'art encore existants en Campine et veiller à leur conservation.

La Société, tout en établissant son siège à Turnhout, chef-lieu de l'arrondissement, compte étendre son champ d'action sur toute la Campine. Des réunions périodiques auront lieu à Turnhout pour tous les membres. Il sera publié trimestriellement un fascicule d'au moins 64 pages et comprenant outre les travaux originaux des membres, le compte-rendu des assemblées. La Société établira à Turnhout un musée d'archéologie comprenant des objets mobiliers, gravures, médailles et documents de toute nature intéressant la Campine ainsi qu'une bibliothèque de travaux historiques relatifs à la région.

Cercle historique et archéologique de Courtrai. — Ce nouveau Cercle a tenu, le 28 mai, sa première séance, présidée par M. l'abbé De Gryse, curé-doyen et président du Cercle, assisté de MM. M. G. Vercruysse, sénateur et du baron Joseph Bethune, vice-présidents.

M. l'abbé de Poorter, secrétaire, en une étude fort intéressante et très documentée, fait connaître les renseignements nouveaux qu'il a réunis au sujet du frère Corneille de Dordrecht, ce moine franciscain si discuté, si décrié par les historiens protestants de la Réforme, parce qu'il fut le champion énergique de la foi catholique.

M. le baron J. Bethune rapproche de la figure du frère Corneille celle d'un religieux, Courtraisien

de naissance, le jésuite Pevernage, qui lui aussi fut violemment attaqué par un pasteur protestant de Hollande, à raison d'un sermon qu'il prêcha, un jour, dans une des églises de Gand. La polémique qui surgit à ce sujet, a été publiée au XVIIe siècle.

Le même membre signale la convention passée entre l'architecte courtraisien Robert Persyn et le magistrat de la ville, en 1618. Nous y voyons un *consortium* de spéculateurs offrir de construire une hôtellerie et une rangée de maisons ouvrières sur un terrain de la commune; remarquables sont les mesures prises et minutieusement décrétées pour rendre ces habitations aussi hygiéniques que possible et les garantir contre tout danger d'incendie.

Le Cercle aura des réunions mensuelles, remplacées parfois par des visites de monuments locaux ou des excursions hors ville.

Il publiera un bulletin illustré, consacré, aussi, aux questions locales d'histoire et d'archéologie ; toutefois, une délibération des membres pourra autoriser la publication de travaux d'un ordre plus général.

Société internationale des études iconographiques. — Cette Société, dont le programme fut élaboré jadis par notre regretté collaborateur M. Muntz, vient enfin de se constituer. Elle propose de faire pour l'antiquité chrétienne, le moyen âge et la Renaissance ce qui a été réalisé déjà, dans une large mesure, pour l'antiquité classique, c'est-à-dire d'établir un répertoire de l'illustration peinte, dessinée, gravée, sculptée, des ouvrages de piété, de morale, d'histoire, des poèmes, des romans, des écrits de toute nature ; d'encourager tous les travaux qui se rapportent à cet objet, notamment les monographies ayant pour objet l'iconographie d'un personnage, d'un poème, etc. ; de provoquer la confection d'un *Thesaurus iconographicus*, rédigé conformément au système adopté par Bartsch dans son *Peintre-Graveur ;* de proposer aux collections publiques d'estampes ou de photographies, des modèles de classement, etc.

Cette Société se compose de membres dont la cotisation annuelle est fixée à 12 fr. 50, de comités régionaux, et d'un comité directeur. Elle se propose de publier par la suite un *Bulletin* illustré qui contiendra des travaux, des comptes rendus et des bibliographies (1).

1. Adresser les communications au secrétaire général, M. Mandach, à Oberhofen, lac de Thoune (Suisse).

Bibliographie.

FORSCHUNGEN ZUR SICILIA SOTTERRANEA, von Doctor Joseph FÜHRER Kgl. Professor für Geschichte und Philologie am Lyzeum zu Dillingen.

RECHERCHES RELATIVES A LA SICILIA SOTTERRANEA, par le Dr Joseph FÜRHER. Professeur au Lycée de Dillingen.— In-4°, de 192 pp., avec plan, coupes et autres planches. Munich, 1897.

NOUS sommes bien en retard pour signaler à nos lecteurs une étude importante qui ne peut manquer d'intéresser un grand nombre d'entre eux. Les catacombes de la Sicile, notamment celles de Syracuse, n'ont guère attiré autant les investigations des savants que celles de Rome. Elles méritent cependant à un haut point l'attention du monde chrétien, d'autant que, nées sous le poids des mêmes préoccupations et des mêmes influences que les catacombes romaines, elles ont, à bien des égards, un caractère différent.

L'intention de l'auteur avait été cependant de porter sur la Rome souterraine ses recherches et ses études. Il s'était rendu à cet effet dans la ville éternelle, en 1891, après avoir successivement parcouru la Grèce, Constantinople et une partie de l'Asie. Mais une série de circonstances défavorables et un accueil qui ne répondit pas de tout point à l'attente du docteur Führer, le décidèrent à renoncer à ses projets d'études romaines et à porter ses recherches ailleurs. Il mit cependant à profit le temps passé à Rome pour voir et étudier autant que le permettaient les circonstances et l'état de sa santé, une douzaine des catacombes les plus considérables de Rome.

S'éloignant intentionnellement des routes battues de la science moderne, il partit pour la Sicile et se mit à parcourir une série de petites catacombes situées dans la partie orientale de cette île, dont l'existence avait été révélée au savant allemand par M. le Dr Paolo Orsi, directeur du musée national de Syracuse. Il trouva chez le savant italien non seulement l'accueil le plus encourageant, mais de précieuses indications et un appui constant dans les investigations poursuivies dans les catacombes de la Sicile et notamment dans la vaste nécropole de San Giovanni, près Syracuse. Aussi c'est au Dr Paolo Orsi, que M. Führer dédie son livre, fruit de tant de persévérantes recherches et d'un travail poursuivi avec une sorte de passion.

Nous regrettons de ne pouvoir donner à ce compte rendu de l'étude de M. Führer la place nécessaire pour faire comprendre au lecteur toute l'importance qu'il a pour la science des nécropoles chrétiennes de la Sicile, et tout l'intérêt qu'il offre en réalité.

Grâce à d'heureuses découvertes, dues en partie aux indications de M. Orsi, le nombre de catacombes et de nécropoles situées à l'Est de la Sicile, visitées et étudiées par M. le Dr Führer, s'élève au nombre de soixante-dix.

A ce nombre de découvertes souterraines, il convient d'ajouter quelques oratoires chrétiens, plusieurs églises byzantines et chapelles, restées inconnues, même au monde savant. Un de ces sanctuaires les plus intéressants et qu'il importe de signaler au premier rang, est la basilique à trois nefs, taillée dans le rocher, qui se trouve à Rosolini. Dans l'une des nefs latérales de cette importante église il existe encore les restes d'un tombeau surmonté d'un baldaquin, et dans l'autre nef, plusieurs sépultures à *arcosolia*. D'autres églises, plus petites, taillées dans le roc, sont signalées à Pantalica.

Parmi les églises bâties au-dessus du sol, il importe de signaler la basilique S. Foca près de Priolo, originairement à cinq nefs.

M. F. a étudié la plupart de ces anciens sanctuaires avec grand soin, relevant les plans terriers et prenant des photographies des parties conservées les plus intéressantes.

Cependant, malgré le temps et le travail consacrés à ces anciens temples chrétiens, l'auteur n'y vit que des études préliminaires ; des travaux et des investigations plus considérables et plus attachants l'attendaient dans les vastes nécropoles qui se trouvent dans la banlieue de l'ancienne Syracuse. On assure que celles-ci s'étendent, en longueur, sur un espace de soixante kilomètres.

Au début de ses recherches dans cette région, le Dr Führer découvrit, — indépendamment d'une disposition sépulcrale souterraine, se composant d'un système assez complexe de salles assez grandes et de corridors, — tout un cimetière, entièrement oublié, situé en dessous du côté nord de l'église S. Lucia, dans la vigne Adorno, formant deux petites catacombes. Cette découverte était d'autant plus importante que, — contrairement à l'état des grandes catacombes des environs de Syracuse, si cruellement ravagées par les barbares, — ces deux petites catacombes se trouvèrent à peu près intactes. Ce fait

décida le savant conservateur du musée de Syracuse à y faire pratiquer des fouilles méthodiques au mois de mai 1895. Il a rendu compte du résultat de ces fouilles, en donnant à ces hypogées le nom de « La catacombe de Führer ».

Des circonstances heureuses stimulèrent encore le zèle et l'ardeur de M. F. à poursuivre ses investigations dans cette région, et notamment dans la plus vaste et la plus importante de ces nécropoles. A cette époque, M. Orsi prit la résolution d'entreprendre l'exploration régulière et raisonnée de l'ensemble des catacombes de la vigne Cassia. Cela permit l'accès au cimetière longtemps négligé et presque impossible du Coemeterium de S. Maria de Gesu. Enfin, M. Führer put réaliser le projet depuis longtemps formé de poursuivre ses recherches dans l'immense nécropole de S. Giovanni ; il put s'y livrer à de nombreuses études et à des constatations dont devait profiter largement la science des catacombes siciliennes. Le cimetière de S. Giovanni est de beaucoup le plus considérable de Syracuse. Sa surface est couverte actuellement en grande partie par les jardins appartenant au couvent des Minorites : il s'y trouve plusieurs églises, parmi lesquelles la plus ancienne, la *chiesa di San Giovanni*, qui a donné son nom à la catacombe, paraît remonter au temps des Normands. De cette église un escalier conduit à la crypte de S. Marcien, sanctuaire consacré à un martyr, qui remonte probablement au IVe siècle, mais qui a subi, au moyen âge, de notables modifications. C'est près de ce sanctuaire que se trouvent des salles souterraines qui servent en quelque sorte d'atrium à la catacombe.

Nous regrettons de ne pouvoir suivre l'auteur dans l'étude qu'il fait de cette catacombe. Sa description, très détaillée, offre un haut intérêt. La catacombe de San Giovanni semble avoir des dispositions plus larges et plus architectoniques que les catacombes de Rome ; les *arcosolia* qui se trouvent à 12 mètres de profondeur en dessous du sol, sont généralement taillés dans le rocher, et dès l'origine un plan d'ensemble paraît avoir été conçu, et certainement l'agrandissement pour un grand nombre de tombes a été prévu ; on y trouve des sarcophages libres taillés dans la roche, et l'ensemble prouve d'une manière évidente que cette catacombe est l'œuvre d'une époque qui avait la volonté et possédait les ressources nécessaires pour l'établissement d'une nécropole vraiment grandiose.

Malgré les descriptions parfois minutieuses auxquelles se livre le Dr Führer, le lecteur aurait quelque peine à se rendre compte de la configuration et de l'immensité de cette cité des morts, si elles n'étaient accompagnées d'un plan très clair dressé et dessiné par l'auteur. Ce plan donne vraiment l'idée d'une ville souterraine avec de grandes artères, dont la principale va du Nord au Sud, croisée par d'autres rues, qui, sans être tirées au cordeau, dénotent cependant une disposition voulue et un plan arrêté. Les siècles successifs se sont chargés de réaliser ce plan, à mesure que se succédaient les générations déposées dans la nécropole. Mais ce cimetière n'a pas été établi dans un sol vierge ; il est traversé par un ancien aqueduc et l'on y trouve de nombreuses citernes, dont on s'est servi plus tard pour établir des tombes. Dans la partie du cimetière voisin du groupe central, se trouve une série de rotondes considérables, de salles spacieuses et de chambres sépulcrales : elle est remarquable par ses grandes tombes et des sarcophages isolés. On semble avoir tenu compte, dans une large mesure, des différentes classes de la population qui devaient y trouver leur dernière demeure. Des lieux de sépulture établis dans le noyau primitif semblent destinés aux défunts qui, par la supériorité morale ou intellectuelle, méritaient une distinction et un respect particulier. D'autre part, on cherchait, dans le « *Decumanus maximus* » et dans les parties adjacentes de la nécropole, à réserver un lieu particulier aux tombeaux des saints, sur lesquels on attirait la dévotion et le respect, non seulement par un espace plus considérable, mais encore par la dignité de l'ordonnance et du décor. Dans le « *Decumanus maximus* », on a mis au jour 178 tombes surajoutées à la plinthe des tombeaux primitifs, ou dans l'aire du corridor.

Les *loculi* disposés sur plusieurs rangs dans les parvis des corridors étaient presque exclusivement réservés aux enfants, tandis que primitivement les adultes étaient déposés dans les tombes creusées en *arcosolia*, dont plusieurs étaient établis de manière à former des tombeaux de famille.

Un grand nombre de tombes, visiblement ajoutées dans des places laissées libres entre des sépulcres plus anciens, prouvent qu'à Syracuse aussi, aux anciennes époques chrétiennes, le désir des fidèles était d'être inhumés auprès des restes des martyrs et des saints.

M. Führer reconnaît qu'il existe une différence essentielle entre la nécropole de *S. Giovanni* et les catacombes de Rome. Cependant ces différences et le caractère particulier de la catacombe de S. Giovanni ne peuvent être bien élucidés que par une étude complète et une description très détaillée, pour lesquelles l'auteur a réuni les matériaux, pendant un travail et des investigations qui ont duré quatre mois et demi.

Cependant M. F. n'a pu pousser les études aussi loin qu'il le désirait. Les travaux qui par leur situation souterraine sont toujours accompagnés de grandes difficultés, ont dû se poursuivre dans les parties de la nécropole encore remplies de décombres, d'éboulis, de terres et de débris de toute nature. Malgré les fouilles et les déblais qui se poursuivent depuis plus d'un quart de siècle dans la catacombe de San Giovanni, il reste encore, à ce point de vue, des travaux à faire. Il n'a pas été possible de déblayer tous les corridors de ce vaste cimetière, en dépit des efforts de *Fr. Saverio Cavallari*, et des travaux de *Paolo Orsi*, qui, dans les années 1890, 1893, 1894 et 1895, a soumis toute la catacombe à une étude et à des recherches méthodiques, où il est aidé par un personnel nombreux et admirablement stylé ; ces recherches ont particulièrement pour objet de relever et de réunir le riche fonds d'inscriptions de cette nécropole, qui n'ont pas encore été étudiées.

L'auteur a dû se livrer à des mesurages et à un travail de nivellement considérable pour reconstituer le plan du cimetière dont il vient d'être question, mais il a atteint un résultat qui lui vaudra la reconnaissance de tout lecteur, même superficiel, de son livre.

Après l'étude du cimetière *San Giovanni*, un chapitre important est consacré à celle de la nécropole *Cassia* et des cimetières *S. Maria di Gesu* qui se trouvent également aux environs de Syracuse. C'est au Sud-Est de la catacombe de *S. Giovanni*, à peu près à 400 mètres de celle-ci, que se trouve la nécropole également très considérable de la *Vigna Cassia*.

Jusqu'à une époque récente, on n'avait exploré que la partie ouest de ce cimetière. Quelques savants, comme Victor Schultze et Georges Kaibel, s'y étaient risqués, mais la partie principale de la catacombe de longue date comblée par les éboulements, était inaccessible, jusqu'à ce que M. Orsi, après un examen superficiel, fut porté à y commencer de grands travaux, en 1894, aux frais du gouvernement italien. C'est encore grâce à l'aimable entremise de ce savant que l'auteur obtint le plus libre accès aux travaux de déblais et de fouilles : ses études terminées, il a pu établir le plan topographique de l'ensemble de la catacombe et en faire l'examen dans tous les détails. C'est à regret que nous ne suivrons pas plus loin M. Führer dans ses recherches et descriptions afin de ne pas allonger outre mesure le compte rendu de son intéressant livre. Ce regret est d'autant plus grand, que M. Fürher constate avec un accent de joyeuse et légitime fierté, qu'il a réussi précisément à faire, dans l'ensemble de la cité sépulcrale de Cassia, une série de découvertes qui lui appartiennent en propre et dont il donne l'indication.

Les conclusions qui se dégagent de la topographie et de la disposition architecturale des principaux cimetières de Syracuse, en ce qui concerne leur chronologie, sont corroborées par l'étude du décor et du mobilier.

Le caractère de simplicité des tombes et la disposition des différentes parties des nécropoles de *Cassia* et de *S. Maria di Gesu*, dénotent une antiquité plus haute que celle du vaste cimetière *San Giovanni*. Mais dans ces différentes catacombes, la plupart des *loculi* ont été ouverts, privés de la plaque qui les clôturait et profanés. Les marbres qui décoraient les sépulcres les plus importants ont été brisés, et les fragments mêmes ont généralement disparu ; il en est de même des mosaïques servant à orner quelques *arcosolia*. Le décor pictural a été généralement d'une grande simplicité. Presque tout a disparu à la suite des dévastations infligées par les Vandales, les Ostrogoths et les Sarrasins, dont les hordes ont, tour à tour, profané les vastes cités des morts qui entourent Syracuse.

Le mobilier des tombeaux, grâce à ces destructions et à ces outrages, est généralement plus pauvre que celui des catacombes romaines. Cependant le musée de Syracuse, où l'on a réfugié bonne partie des trouvailles faites dans les nécropoles, conserve une assez riche collection de poteries, de lampes, d'inscriptions et même quelques sarcophages intéressants.

Sur tous ces détails, le livre de M. le Dr Führer donne des informations complètes. C'est une étude, fruit d'une grande somme de travail, d'application énergique et de dévouement à la tâche entreprise. Nous la recommandons à tous ceux qui, possédant la langue allemande, s'intéressent à la science des nécropoles des premiers siècles du Christianisme. On ne possède pas, que nous sachions, en langue française, un livre aussi fouillé, aussi riche de renseignements sur les nécropoles chrétiennes de la Sicile. A ce point de vue, l'étude de M. Führer mériterait une traduction, qui, entreprise avec le concours du savant allemand, trouverait certainement des lecteurs nombreux.

J. H.

LA FEMME D'APRÈS SAINT AMBROISE, par Henriette Dacier.— In-12, 339 pp. et deux phototypies.

JE n'ai point à dire que la question féministe est, plus que jamais, à l'ordre du jour. Les arts et la femme, la politique et la femme, puis, bien entendu, la famille et la femme ont

inspiré bon nombre d'ouvrages, dans le siècle qui vient d'achever son cours et depuis quelques années aussi. Il est des volumes qui traitent de *la femme pieuse* et de *la femme forte ;* il en est d'autres qui nous font connaître la femme dans l'antiquité païenne, dans la Bible, et à différentes époques de l'histoire. — Le volume que nous présentons aux lecteurs nous la montre telle que saint Ambroise la désirait, au IVe siècle, dans l'état du mariage et surtout dans la virginité. Il y aurait profit, pour ceux qui s'occupent des arts à l'époque où vivait le grand évêque de Milan, à connaître les excellentes pages que ce livre renferme, d'abord sur le saint lui-même, puis sur l'impératrice Justine, sur les épouses, sur les mères, sur les veuves et, principalement, sur les vierges.

En nos temps de frivolités, surtout, on doit féliciter un auteur que sa culture intellectuelle et son amour d'une forte vie chrétienne ont poussée à l'étude des œuvres de saint Ambroise. L'ouvrage de Mme Dacier contribuera à faire connaître et aimer le saint docteur et les enseignements formulés par lui, pour montrer d'une façon spéciale la grandeur et la beauté de la virginité.

A. V.

LES ÉGLISES DU FOREZ, par M. N. THIOLLIER.

MONSIEUR N. Thiollier continue à donner dans le *Mémorial de la Loire* des notices monographiques des localités rurales de cette région pittoresque, notamment des églises, qui nous intéressent surtout. Parcourons-les rapidement.

Souternon a une rustique église du XVe siècle, aujourd'hui démolie, à la grosse et large tour terminée en pans de bois. *Saint-Remy* est une toute petite paroisse, qui possède une intéressante église. Sa façade, comme celle de Bains, est ornée, près du pignon, de trois arcatures plein-cintre portées sur des colonnettes, d'une grande élégance. Le campanile, reconstruit au XVIIIe siècle, est un clocher-arcade construit sur l'arc triomphal. La voûte est en berceau brisé, soutenu par de gros doubleaux. La voûte de l'abside est du XIIIe siècle. Les particularités que nous venons de signaler sont imitées de l'église de *Bains*, dédiée à sainte Foy, où elles se retrouvent plus belles. M. Leculée l'a naguère agrandie et a construit un clocher-arcade monumental au-dessus de l'arc triomphal. La façade antérieure est une des plus riches de la région. A l'intérieur, on voit une remarquable cuve baptismale, ornée du baptême de N.-S.

Pradelles est seulement remarquable par sa pittoresque place publique, ornée d'une vieille halle. *Chevrières* est célèbre par son château ; son église ne manque pas d'intérêt.

L'église de *Saint-Médard* est jolie, avec son beau portail du XIIe s., au tympan orné du tétramorphe et de deux anneaux entrelacés formés par des serpents. Celle de *Saint-Julien-Chapteuil* est entièrement du XIIe siècle, sauf le joli clocher et la première travée, reconstruite vers 1880, et la voûte refaite au XVe siècle. Elle a été bien restaurée aussi par M. Leculée.

Celle de *Luriecq* est un beau monument de pur granit, bâti en 1529 en gothique : important clocher planté sur le côté de la façade antérieure avec une belle flèche blanche, qui jadis servait de phare aux piétons au milieu de vastes forêts de sapins.

M. l'abbé Fabre a écrit l'histoire de *Saugues*, qui possédait une intéressante église romane (XIIe s.), dont il reste un fort élégant clocher. L'église d'*Ambierle* (1) est célèbre par ses vitraux (2) et un beau retable de Michel de Chaugy, étudié par M. l'abbé Reure et M. Jeannez (3) ; et notre collaborateur le chan. Marseaux a maintes fois entretenu nos lecteurs de sa chère église, une des plus intéressantes qu'ait laissées le XVe s. : elle a trois nefs, un transept et une abside polygonale ; elle montre çà et là l'écu de son fondateur, Antoine de Balzac d'Entraigues.

L'église de *Chapusac* est un beau spécimen de l'architecture romane en Velay. Pas de fenêtres au Nord, à raison de l'âpreté du climat ; des voûtes curieuses du XVe siècle, un clocher moderne, bâti en bon style roman et sagement isolé de l'église, laissée ainsi intacte.

M. Thiollier s'écarte un instant des limites du département de la Loire pour décrire la très curieuse église de *Bourg-de-Thizy*, écroulée, hélas, il y a cinq ans, et dont il publie un dessin dû au peintre E. Noirot. C'était un vaisseau roman orienté, à trois nefs voûtées en berceaux avec doubleaux plein cintre ; la voûte de la haute nef contrebutée par les voûtes, fort hautes, des collatéraux ; beau clocher à la croisée ; un autre, en tête, abrite un large porche. (2e moitié du XIe siècle.)

De l'abbatiale de *Clavas*, l'abside a seule échappé à la ruine ; c'est un spécimen rare en Velay de l'architecture du XIIIe siècle.

M. Thiollier nous donne une description développée d'*Arlempdes*, et une véritable monographie de Montbrison.

L'église d'*Écotay*, consacrée en 1217, n'avait qu'une nef en berceau roman sur piliers carrés,

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1884, p. 379.
2. *Ibid.*, année 1885, p. 556.
3. *Ibid.*, année 1884, p. 247.

et une petite abside en cul-de-four, avec un élégant campanile sur l'arc triomphal ; elle a été agrandie et quelque peu défigurée en 1841 ; Viollet-le-Duc lui a fait un nouveau porche; elle est accostée d'une chapelle du XVe siècle.

Nous ne citons que pour mémoire les articles consacrés à Montbrison et au Puy, ayant eu l'occasion de parler ailleurs des travaux de M. Thiollier sur ces localités importantes (1).

L. C.

LES CRYPTES VATICANES, par l'abbé D. Dufresne. — In-8°, 128 pp. nombr. vignettes. — Paris, Rome, Desclée, 1902.

On sait que sous la basilique de Saint-Pierre à Rome s'étend un vaste hypogée, rempli de monuments divers, nombreuses inscriptions antiques, série de sarcophages des premiers siècles, restes épars de l'ornementation de la basilique constantinienne, et une série de tombeaux de papes et de grands personnages, le tout disposé dans un ordre très compliqué, au commencement du XIXe siècle, par les archéologues Sarti et Settelé, les continuateurs du grand ouvrage de Dionisi sur les cryptes vaticanes. — Notre auteur nous guide dans ce dédale et nous le fait explorer en guide consciencieux et parfaitement renseigné. Il nous donne la reproduction précise de toute l'épigraphie des cryptes en schémas, et les reproductions photographiques des principaux monuments. Il ajoute le plan restitué de l'ancienne basilique de Saint-Pierre. Son livre est un document des plus précieux.

L. C.

ÉLÉMENTS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE, par H. Marucchi, t. III. Basiliques et églises de Rome. — In-8° de 520 pp., nombreuses vignettes. — Paris, Rome, 1902.

Le tome II du bel ouvrage de M. Marucchi était naguère salué par le plus autorisé des critiques, notre regretté collaborateur feu Mgr Barbier de Moutault, en ces termes chaleureux dont le docte prélat n'était pas prodigue. « Tous mes vœux pour une large propagande sont acquis à cette œuvre intelligente de vulgarisation, qui se recommande surtout au clergé studieux, avide de comprendre ce qu'il a vu à Rome et qu'il ne saura bien qu'un aussi bon guide à la main. »

Il en dirait autant du tome III, plus intéressant encore pour nos lecteurs ; il est consacré, non plus à ces objets augustes mais peu esthétiques, que renferment les catacombes ; il contient la description précise et savante des grandes œuvres de l'art religieux éclatant au grand jour sous le ciel de la Rome chrétienne devenue la ville des papes et la cité sainte.

Les basiliques et les églises de Rome, quel plus vaste et quel plus beau sujet d'étude peut être proposé à la fois à l'archéologue et à l'artiste ! C'est surtout l'archéologue qui parle, mais ici l'archéologue est forcément un historien de l'art.

Ce livre ne se prête pas à l'analyse. Disons seulement qu'on y trouvera, se déroulant en bel ordre, d'abord la topographie de Rome avec ses sept régions fameuses, puis le tableau du culte chrétien primitif, la description de la basilique, de ses parties, de son décor, et l'exposé de la liturgie ; puis la description de la grande basilique de Latran, avec son palais, son monastère, sa bibliothèque, de la basilique constantinienne de St-Pierre, ainsi que de la basilique vaticane moderne, de St-Paul-hors-les-Murs et de St-Marie-Majeure, des antiques basiliques mineures divisées en sept groupes, au nombre de septante-neuf, plus le catalogue alphabétique de toutes les églises de Rome, avec autant de descriptions succinctes.

L. C.

ŒUVRES COMPLÈTES DE MGR BARBIER DE MONTAULT. — T. XV et XVI. 2 vol. in-8° de 504 et 584 pp. Poitiers, Blais et Roy, 1901-1902.

Notre regretté collaborateur fut un érudit remarquable, qui a produit des travaux considérables, et son œuvre est d'une étendue étonnante, en même temps que substantielle et précise. Vivant, il a rempli de sa collaboration assidue un grand nombre de revues ; depuis un quart de siècle, il fut dans la *Revue de l'Art chrétien*, l'écrivain le plus abondant et le plus autorisé, et dans les œuvres posthumes qu'a bien voulu nous communiquer son ami et disciple M. l'abbé Girou, nous pourrons encore dans l'avenir puiser des morceaux de choix, qu'il a laissés, non point à l'état de brouillons et d'ébauches, mais, au contraire, achevés et soignés, prêts à l'impression. Depuis quelques années il pressentait sa fin prochaine, et hâtait de toute sa puissante activité la publication de la collection complète de ses travaux, dont il put voir paraître quatorze grands volumes in-8° de 500 pp. Il a dans M. l'abbé Girou un continuateur très dévoué et très fidèle, un autre lui-même, qui prolonge, en quelque sorte, au grand profit du public instruit, et avec une louable abnégation, la carrière de son savant maître et son salutaire enseignement. Plus heureux que bien d'autres,

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 68 ; 1902, pp. 153 et 343.

feu Mgr Barbier de Montault survit en son cher collaborateur et disciple. Son labeur, loin d'être brusquement interrompu par la mort, continue et continuera encore longtemps à produire ses fruits. M. Girou nous fait en quelque sorte partager cet héritage intellectuel qu'il a pieusement recueilli, se consacrant à la publication intégrale des *Œuvres complètes* : le 16e volume vient de paraître. Nous n'avons pas encore rendu compte du 15e paru antérieurement.

Tous deux ont trait à Rome, le lieu de prédilection des travaux du savant prélat, et à l'hagiographie, dont ils constituent la septième et la huitième partie.

Dans le premier volume, l'auteur interrompt un instant la série déjà longue des histoires de Saints, pour analyser quelques ouvrages récents, les compléter et les corriger. Puis il reprend l'hagiographie proprement dite, accumulant les informations sur le culte, l'iconographie, les reliques, l'office, l'histoire des saints, leur martyre, les églises qui leur sont consacrées, toujours en restant en quelque sorte dans le domaine romain. Ce sont : les SS. Abdon et Sennen, St Abercius, les SS. Abondantius et Abondius, S. Adrien, Ste Afre, S. Agapit, Ste Agathe, Ste Aglaé, Ste Agnès de Rome, qui prend naturellement grande place dans la série, Ste Agnès d'Assise, la Bienheureuse Agnès de Prague, plusieurs Saints Albert, S. Alexis, et les Saints Américains, les SS. Anachorètes, les SS. Ananias, Azarias et Mizael, S. Anastase et Ste Anastasie, Ste Anne la prophétesse, S. Antoine de Padoue, S. Apollinaire, Ste Apolline, les nombreux Saints Augustins, etc.

Dans le tome suivant se présente, selon l'ordre alphabétique, sainte Anne, qui occupe presque tout le volume, d'autant plus qu'à la personnalité de la mère de Marie se rattache la question de son sanctuaire principal, ainsi que d'autres saints personnages, son opinion sur les trois filles que la tradition lui attribue. Sainte Anne d'Auray est l'objet d'un chapitre très étendu. L'auteur fournit sur les trois Maries de fort curieux documents. Malheureusement le texte laissé par l'érudit prélat se trouve ici interrompu par la mort : il y manque l'iconographie des saintes Maries.

Nous ne pouvons terminer ce bref compte rendu sans féliciter et remercier M. l'abbé Girou d'avoir pris en mains l'achèvement des œuvres de Mgr Barbier de Montault ; leur inachèvement eût été une perte irréparable pour les amis de l'archéologie sacrée.

L. C.

DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE ET DE LITURGIE, publié par le R. P. dom Fernand CABROL. — Gr. in-4°. Paris, Letouzey, 1903.

Nos lecteurs connaissent le monumental ouvrage d'érudition sacrée, le *Dictionnaire de la Bible*, publication dirigée par le savant abbé Vigouroux et éditée par MM. Letouzey et Ané. Les mêmes éditeurs ont entrepris sur le même plan, une édition analogue consacrée à l'archéologie sacrée. — C'est l'œuvre de l'abbé Martigny, reprise, complétée à l'aide des acquisitions de la science contemporaine, et enrichie surtout du vaste domaine de la liturgie. Il contient la définition claire et l'histoire des anciennes institutions chrétiennes ; c'est un vaste sujet, qui promet d'être traité de façon définitive par Dom Cabrol et ses savants adjoints, parmi lesquels nous distinguons nos anciens collaborateurs P. Allard et le P. Delattre, l'éminent professeur liégeois G. Kurth, le savant abbé Ulysse Chevalier, M. P. Batiffol, l'abbé Salembier et une quarantaine d'autres écrivains d'élite.

Dom Cabrol ouvre l'ouvrage par une savante dissertation sur l'A et l'Ω, où l'on trouve un catalogue des exemplaires datés de ce symbole et de ses variantes, par pays et par époques. Au titre *abbaye*, M. S. M. Besse nous donne un abrégé de l'architecture monastique, avec, comme illustration principale, les célèbres plans de Saint-Riquier et de Saint-Gall. Signalons à nos lecteurs l'article *Abraham* pour l'iconographie. M. H. Leclercq donne une monographie de l'*abside* et en même temps de la basilique primitive ; M. A. Gotard, une étude de l'*accent* dans ses rapports avec le plain-chant. L'*acclamation* laudative est une fonction liturgique intéressante à suivre dans l'histoire de l'église primitive, qu'on traduit dans les inscriptions et dans l'iconographie par un geste que l'on serait exposé à confondre avec celui de l'orant : c'est une question encore neuve en liturgie, que Dom Cabrol traite avec l'autorité qui s'attache à sa science. Le premier volume se termine par une histoire développée sur les accusations auxquelles furent en butte les premiers chrétiens.

Nous comptons bien analyser la suite de ce précieux dictionnaire, pour le profit de nos lecteurs.

L. C.

LE TOMBEAU DE SAINT PAVIN, par M.M. Julien CHAPPÉE et l'abbé A. LEDRU. — In-4° illustré de 80 pp., édition de luxe, nombreuses gravures. Paris, 1902.

On a démoli, en 1901, dans un faubourg du Mans, pour faire place à une nouvelle église, un

modeste oratoire, que M. Robert Triger attribue au XIe siècle, et que M. L. Maître considère comme antérieur à l'an mille (on sait que notre collaborateur ne partage pas le scepticisme de la plupart des archéologues, au sujet de la subsistance des monuments carolingiens et mérovingiens). Quoi qu'il en soit, l'édifice démoli a dû mettre en éveil l'attention, notamment par cette particularité, que la chaîne d'angle était constituée par des fragments conservés de sarcophages posés en harpe. Cette circonstance faisait pressentir à M. J. Chappée une découverte importante, celle du sarcophage de saint Pavin, contenant encore les restes d'un cadavre consumé. Il constitue un type de cercueil franc, de sujet riche. On y trouva aussi la ferrure d'un coffre qu'on a pu restituer, ayant servi de châsse mobile, ainsi qu'une chaînette de ceinture. Cette découverte est relatée par M. Chappée d'une manière précise, consciencieuse, vraiment scientifique. Son rapport est suivi d'une étude historique et critique sur saint Pavin par M. l'abbé Ledru, l'historiographe, bien connu de nos lecteurs, de la cathédrale du Mans. Prévôt de l'abbaye de Saint-Vincent et premier abbé de Sainte-Marie au delà de la Sarthe, S. Pavin vécut à la fin du VIIe siècle et mourut à l'aube du VIIIe. Son tombeau fut vénéré au monastère de Ste-Marie, détruit par les Normands et réédifié sous l'invocation du saint abbé. Déplorons, pour terminer, l'inconcevable indifférence qui a porté les modernes constructeurs à effacer du sol le vénérable sanctuaire de S. Pavin, qu'il eût été si facile de transformer en crypte sous la nouvelle église.

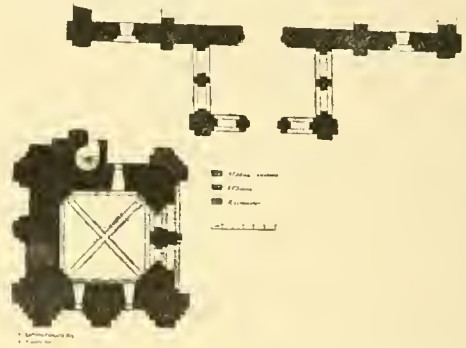
L. C.

LES FAÇADES SUCCESSIVES DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES AU XIe ET AU XIIe SIÈCLE, par M. L. LEFÈVRE-PONTALIS. — In-8° de 500 pp., nombreuses gravures. Caen, Delesque, 1902.

Nous avons fait connaître (1) les recherches généreusement entreprises par le Directeur de la Société française d'archéologie dans le sol de la cathédrale de Chartres, en vue de découvrir des vestiges des églises antérieures, à partir de l'évêque Fulbert. Le résultat des fouilles a été pour l'éminent archéologue de pouvoir restituer avec probabilité et même avec certitude quelques parties des façades successives dans leur état primitif, à commencer par celle de la basilique de Fulbert, terminée vers 1028 et restaurée par l'évêque Thierri après l'incendie de 1031. Cette façade était l'œuvre du célèbre artiste Teudon. Elle avait la largeur de la cathédrale actuelle, et, à la mort de Fulbert, n'était pas, selon M. L. P., précédée d'un porche. Elle s'élevait au droit de la seconde des piles actuelles ; elle était percée d'un portail et de deux fenêtres ; un clocher carolingien se dressait à l'angle du bas-côté méridional.

Au milieu du XIe siècle le chanoine Raimbaud fit ajouter devant cette façade un porche à superstructure de bois, dont nous reproduisons le plan restitué par notre auteur.

L'incendie de 1134, qui sans doute ravagea le clocher carolingien, fut suivi de la construction du clocher actuel du Nord ; nous avons rapporté naguère la découverte de M. Lanore, qui a montré que ce clocher (sinon dérivé de celui de Vendôme, du moins construit sur le même type, et entièrement isolé), était le vrai *clocher vieux*, au lieu de celui du Sud, qui a longtemps usurpé cette dénomination. Ce dernier, par contre, fut toujours accolé à la cathédrale.



Cathédrale de Chartres. — Plan de la façade, vers 1135.

La construction des deux clochers se poursuivit simultanément au second étage vers 1150 ; le troisième étage de celui du Nord fut poursuivi au XIIIe siècle. Jean de Beauce éleva la flèche au XVe siècle.

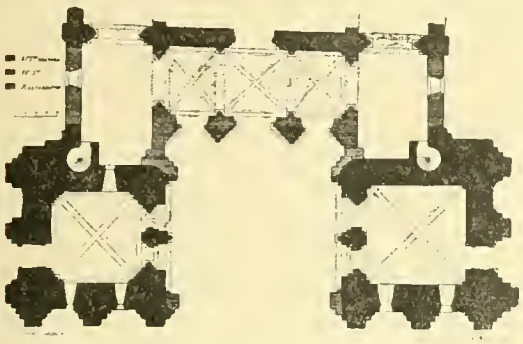
Au milieu du XIIe siècle trois portails romans s'élevaient derrière les tours au droit de la première travée de la nef. Ils n'étaient pas fermés par des vantaux, mais s'ouvraient par un porche voûté d'ogives qui avait pris la place du porche de Raimbaud. Ce porche communiquait avec les bas-côtés prolongés jusqu'aux tours et surmontés d'un lambris. Au-dessus du porche régnait une tribune couverte en charpente.

M. L. P. fixe à une date voisine de 1180 le démontage du triple portail et des trois fenêtres qui la surmontaient, démontage nécessité par un tassement, dont il a retrouvé les traces. Alors le portail fut reconstruit à front des deux tours. Il n'y eut jamais, selon lui, un troisième porche

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1901, p. 331 ; 1902, pp. 486, 523.

entre les deux tours. La dernière transformation de la façade par la grande rose qui la décore remonte au commencement du XIIIe siècle.

Les déductions que nous résumons ici sont justifiées par des observations techniques très complexes, résultat d'une étude consciencieuse, de l'interprétation ingénieuse des fouilles et d'observations faites sur l'édifice actuel. M. L. P.



Cathédrale de Chartres. — Plan de la façade, vers 1160.

complète l'histoire du remaniement de la façade, en faisant connaître les noms de quelques-uns des maîtres d'œuvre de la cathédrale, l'architecte *Bérenger*, qui construisit la basilique de Fulbert, l'artiste nommé *Teudon*, cité plus haut, et l'architecte Vital († 1130), sans compter le nom problématique de Harman, qu'on lit sur la flèche du clocher sud.

L. C.

RÉPONSE A M. E. LEFÈVRE-PONTALIS SUR SON ARTICLE, LES FAÇADES SUCCESSIVES DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES, par A. MAYEUX. — Broch. 24 pp. grav. Chartres, Garnier, 1903.

Mis en cause dans l'étude précédente, M. A. Mayeux se sépare de l'auteur en quelques points, et relève quelques erreurs matérielles, qui infirment dans ses détails les ingénieuses déductions de M. Lefèvre-Pontalis. M. Mayeux se sert à cet effet d'un relevé de fouilles fait par M. l'architecte Mouton, inspecteur des travaux de la cathédrale.

Il met en doute que les fondations découvertes soient celles de la façade de Fulbert. Le mur que M. L. P. croit être celui du XIe siècle (porche de Raimbaud), ne bute pas contre le massif du XIIIe siècle, mais passe par-dessus ; il ne lui serait donc pas antérieur. M. Mayeux conteste l'exactitude de la restitution qu'a faite M. L. P. des baies du clocher nord à sa base, ainsi que l'attribution des premiers étages de ce clocher à une époque antérieure au milieu du XIIe siècle ; — le beffroi porte le millésime 1163.

M. Mayeux reste convaincu que les porches de la façade occidentale n'ont pu être déplacés. Le clocher nord, d'après lui, fut reconstruit ayant à sa base, du côté sud, un porche qui ne fut peut-être que commencé, et qui fut continué quand le clocher était déjà assez avancé. Le portail central avait à droite et à gauche deux portails égaux, et une façade latérale existait du côté sud, se raccordant avec les anciennes constructions. Le clocher fut construit ultérieurement.

L. C.

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE ROMANE. PROVENCE ET BAS-LANGUEDOC. ÉGLISES ET CHAPELLES DE LA RÉGION DE BAGNOLS-SUR-CÈZE, par L. H. LABANDE. — In-8°, de 236 pp. ; nombreuses illust. Paris, Picard, 1902.

La publication dont voici le premier volume est la mise en œuvre, par un archéologue très entendu, des dessins et notes importantes délaissées par feu Léon Alègre, un autre amateur passionné et laborieux. Il s'agit, pour commencer, de l'art roman dans le Nord-Est du diocèse d'Uzès. On connaît assez les grands monuments de la région, comme Saint-Trophime d'Arles, N.-D. des Doms d'Avignon, etc. Mais à côté de ces œuvres de premier ordre, il existe une multitude d'édifices fort modestes, qui ont pour l'archéologue une valeur inappréciable, et qui sont presque totalement inconnus. Ce sont ceux qu'a étudiés L. Alègre, et que nous décrit avec soin M. Labande.

Le type des édifices dont il s'agit est bien caractérisé, qu'ils soient antérieurs ou postérieurs à l'an mille : ce sont plutôt, en général, des chapelles rurales que des églises. Ce sont des vaisseaux simples, formés d'une nef voûtée en berceau, avec abside plus basse, en cul de four, parfois précédée d'une travée servant de chœur; rarement elles offrent un transept, avec coupole à la croisée et absidiole s'ouvrant sur les bras. La nef a une, deux, trois ou quatre travées. Une seule église a des bas-côtés remontant même à l'époque romane. Les absides demi-circulaires sont d'une simplicité absolue, percées d'une seule fenêtre. Les cryptes sont rares. A remarquer que les nefs sont voûtées dès l'époque préromane. Des contreforts extérieurs en forme de pilastres massifs épaulent les doubleaux du berceau. Les toitures, portant directement sur le revers de la voûte, sont formées de larges et minces dalles. Les clochers sont en forme d'arcatures de pignon, ou d'édicules carrés, largement ajourés et terminés par une pyramide basse. L'appareil *opus emplectum* des Romains se retrouve çà et là. Les faces des pierres

sont abondamment rehaussées de tailles décoratives en fougères, en pointillés, quarts de cercle concentriques, en chevrons, losanges, etc., mêlés de nombreux signes de tâcherons. La décoration sculpturale est des plus pauvres. Tels sont les traits essentiels de ces petites églises, qu'on trouve au nombre de cinq à Bagnols-sur-Cèze, de deux à Cavillargues, à Cornillon, Gaujac, à Saint-Étienne des Sorts, à Saint-Victor-Lacoste, de trois à Chusclan et à Connaux, de quatre à Goudargues, à Sabran, à Tresgay, Venejean, à Laudun, etc.

Quant à leur mobilier, il faut signaler le curieux autel mérovingien en forme de stèle païenne de Bagnols et de Saint-Marcel de Carreret (Ve siècle).

Il faut noter aussi la signature de tailleur de pierres gravées sur un pilier de l'abside de Colombias : STEPHANUS BERTRANUS ME FECIT. (Vers 1100).

L. C.

LA PEINTURE EN EUROPE. — ROME, LE VATICAN, LES ÉGLISES, par L. LAFENESTRE et F. RICHTENBERGER. — Petit in-4°, 100 pl. de 372 pp. Paris, Librairies réunies — Prix : 10 frs.

Quand apparurent les premiers volumes de la série si intéressante des catalogues illustrés des grands musées de l'Europe, dont voici le sixième volume, nous avons fait connaître le plan de ce précieux ouvrage (1), qui donne en même temps qu'un inventaire des chefs-d'œuvre de la peinture ancienne, un aperçu vivant des grandes galeries de l'Europe. Aujourd'hui, nous pouvons nous borner à annoncer le sixième volume, qui sera sans doute le plus important, puisqu'il concerne ce qu'il y a de plus grand dans la Ville éternelle, le Vatican et les églises de Rome. Les musées et collections particulières seront l'objet d'un autre volume.

Celui-ci détaille, au Vatican, la Pinacothèque, les Chambres et les Loges décorées par Raphaël et ses élèves, la Chapelle de Nicolas V, où le pinceau de Fra Angelico a retracé la vie des saints Laurent et Étienne, la Chapelle Sixtine où les délicieux maîtres florentins et ombriens se rencontrent avec le gigantesque Michel-Ange.

Les auteurs ont décrit avec le plus grand détail les appartements Borgia, ouverts récemment au public, et le Musée chrétien, qui renferme tant d'œuvres inédites de peintres des XIIIe, XIVe et XVe siècles, et les appartements particuliers de Sa Sainteté.

Dans les Églises sont signalées et décrites non seulement les œuvres célèbres de Masolino, Pinturicchio, Raphaël, Sebastiano del Piombo, Le Dominiquin, etc., mais encore les peintures moins connues, fresques ou tableaux, exécutés par des artistes plus modernes, tels que le Pomarancio, le Père Pozzo, Gaulli, etc., qui méritent l'attention de l'amateur.

Dans les cent illustrations, sont donnés des spécimens, souvent inédits, de maîtres de toutes les Écoles rapprochées dans la Métropole de l'art mondial.

L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1896, p. 49 ; et année 1896, p. 410.

L'ÉGLISE DE TERNAY (Isère), par F. et N. THIOLLIER. — Broch., extr. du *Bull. archéol.* Paris, impr. nat., 1903.

Cette petite église bénédictine romane bien conservée offre une nef, avec un transept, terminé par une abside flanquée de deux absidioles. Elle possède une jolie tour de croisée, et offre, ainsi que son cloître, de remarquables chapiteaux historiés.

L. C.

NOTRE-DAME DE LOUVIERS. QUELQUES REMARQUES, par M. L. RÉGNIER. — Brochure, Evreux. Odieuvre, 1903.

Notre-Dame de Louviers, bâtie au commencement du XIIIe siècle, offre un brillant assemblage d'ouvrages élégants et anonymes, enchâssés dans une architecture très élégante. C'est un beau sujet d'étude pour l'archéologue, et M. L. Régnier s'y est appliqué avec la précision et la pénétration qui caractérisent cet archéologue d'élite, aussi modeste qu'entendu. Comme toutes les nombreuses notices qu'il a déjà données sur des monuments du moyen âge, celle-ci sera conservée par les archéologues comme un document précieux.

L. C.

CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE TROYES ET PROVINS, par L. QUARRÉ-REYBOURBON. — Extr. du *Bull. de la Soc. de géogr. de Lille.* Lille, Danel, 1903.

Ce compte rendu s'attache surtout à la description succincte des monuments visités ; cette description est fort bien faite et agréablement illustrée, en sorte que l'intéressant tiré à part qu'a bien voulu nous envoyer son auteur constitue un guide très utile pour qui voudra retourner en ce pays.

L. C.

UNE IMPRESSION LILLOISE A GRAVURES SUR BOIS, par L. QUARRÉ-REYBOURBON. (Broch. extraite du *Bull. de la Soc. d'ét. de la prov. de Cambrai.*) — Lille, Lefebvre-Durocq, 1903.

On connaît les emphatiques et mièvres allégories littéraires et iconographiques, dont se délectaient la dévotion et l'afféterie des âmes pieuses du XVIIe siècle. Le livre curieux et jadis célèbre qui a pour titre : « *Le pèlerinage des deux sœurs Colombelle et Volontairette vers leur bien aimé dans la cité de Jérusalem, mis au jour par Boetius et Bolswert* », que remet au jour M. Quarré-Reybourbon, se distingue entre ces œuvrettes très avantageusement. C'est un roman de moralité fort joliment conduit, et surtout illustré avec une naïveté de bon aloi et un goût rare. Cette série de tableaux symboliques très lisibles et très joliment dessinés ne manquent pas de charme ni de style.

L. C.

LE GENRE SATIRIQUE DANS LA PEINTURE FLAMANDE, par L. MAETERLINCK. — In-8°, de 372 pp., nombreuses gravures. Paris, Dorbon, 1903. Prix : 7 fr. 50.

Cet ouvrage remarquable, qu'a couronné l'Académie de Belgique et dont la première édition a tout de suite été épuisée, comme celle des romans à la mode, est, en effet, d'un très piquant intérêt, tout en étant une œuvre de science.

Quiconque a feuilleté des manuscrits à miniatures a été nécessairement frappé d'un caractère inattendu des décorations initiales et marginales. Elles sont, en effet, souvent animales et anthropomorphes, et, alors, elles abondent en monstres burlesques, en fantaisies comiques ou grivoises, en satires mordantes, en sujets familiers et profanes, qui contrastent avec le texte ordinairement liturgique, pieux, historique, toujours sérieux. Voilà certes une anomalie étrange, devenue une règle constante, invariable depuis les romans primitifs jusqu'au XVIe siècle. Il s'agit d'expliquer ce phénomène aussi considérable qu'étrange. M. Maeterlinck l'a fait par une étude approfondie et fouillée, et qui donne la solution définitive de la question. De plus, il y trouve l'origine d'une école de peinture sur chevalet bien connue.

On peut expliquer de bien des manières les étrangetés des illustrations médiévales. Pour les comprendre, il faut se pénétrer de l'esprit du temps ; ne pas oublier, par exemple, que, au moyen âge, l'élément profane de l'existence était si solidement uni à la direction religieuse de la vie, qu'il ne pouvait guère en être jamais séparé et s'y trouvait naturellement uni de manière intime. A vrai dire, il n'y avait rien de profane.

La chute des anges rebelles, par P. BREUGHEL fils, dit d'Enfer.

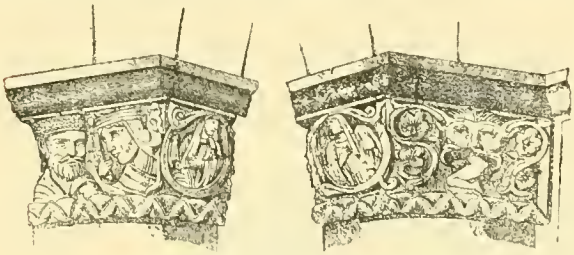
l'ensemble des idées humaines, constituant une « somme » religieuse à laquelle se rattachait tout concept humain.

En outre, à partir du XIIIe siècle, s'introduit dans l'art un certain réalisme naturaliste ; les artistes puisent dans la faune pour l'enluminure comme dans la flore pour la sculpture.

D'autre part, le merveilleux dans l'art est un

facteur prédominant de cette époque de foi, qu'imprégnait un symbolisme savant, ou, du moins, très complexe. Il y a là tout un vaste domaine, étranger au domaine satirique, et qu'il importe d'en séparer soigneusement. La zoologie mystique et hybride, tant étudiée, depuis Me Félicie d'Ayzac jusqu'à M. E. Mâle, n'a pas encore livré ses derniers secrets ; à mesure que l'on approfondira cette matière encore pleine d'obscurité, seront expliquées bien des compositions qui nous paraissent des farces, et qui ne sont peut-être que des symboles.

M. Th. Wright, dans un cul de lampe de Montmajour, M. Maeterlinck, dans un chapiteau de Tournai, croient retrouver le mythe païen de Saturne dévorant ses enfants ; or, on y voit généralement au contraire le symbole chrétien de la bouche de l'enfer engloutissant un damné (1) : ce symbole se retrouve en abondance sur les fonts baptismaux, et à Tournai ; il est d'autant plus clair, qu'il fait partie de toute une suite de figures retraçant la légende de Frédégonde. C'est la reine scélérate qui est ici figurée, devenue la proie du démon (2).



Chapiteaux de la cathédrale de Tournai.

Quoi qu'il en soit, il importe de faire le départ entre ce qui est la survivance inconsciente des mythes païens et orientaux, ou la convention symbolique de l'iconographie médiévale, et d'autre part le charmant produit de l'intarissable fantaisie gauloise, qui a graduellement versé de la fantaisie dans la satire. Ce dernier facteur a le plus frappé et occupé M. Maeterlinck, et d'ailleurs, c'est de beaucoup le plus intéressant pour lui, qui avait en vue surtout d'expliquer la genèse des stupéfiantes drôleries des Breughel, des Blès, des Bosch, etc.

C'est au génie franc, d'après lui, que nous devons l'abondance de ces monstres, serpents et dragons fabuleux, qui envahissent la bijouterie de l'époque préhistorique et les manuscrits de l'époque mérovingienne et carlovingienne, et qu'on a souvent attribués à l'influence irlandaise ou anglo-saxonne ; une tradition ornementale s'établit, à côté et séparément de la composition du texte. L'auteur suit cette tradition depuis le VIe siècle, montrant qu'à l'origine c'est le grotesque qui prévaut, plus tard le burlesque et le satirique, qui brille surtout au XIIIe siècle. Aux XIVe et XVe siècles, le grotesque reprend le dessus dans la miniature ; alors apparaissent les graveurs allemands de l'école de Schœngauer, et les grands peintres satiriques, tels que Jérôme Bosch et Breughel-le-Vieux.

Nos lecteurs ne pourront manquer de s'intéresser à un rapide résumé de cet ouvrage, que nous empruntons, pour ce qui suit, au rapport de M. Max Rooses à l'Académie :

« La satire animale se fait jour dans l'épopée du Renard, dans nombre de joyeux contes et dans les illustrations des livres les plus sérieux : La Légende dorée, les Missels, les livres d'Heures, les recueils de lois communales. Elle domine dans les représentations théâtrales les plus anciennes, les mystères et les drames religieux, dont les manuscrits sont remplis de dessins burlesques.

« Telles sont les manifestations les plus anciennes de la verve satirique sur notre sol. L'influence française développa ce goût inné. Les miniatures des romans de chevalerie, des contes, des fabliaux et des bestiaires traduisent l'esprit gaulois, la verve narquoise de nos voisins du Sud.

« Le goût de la satire perce dans la plus ancienne littérature flamande : dans Van Maerlant, elle est virulente et indignée quand elle revendique plus d'égalité entre les hommes, plus de pitié envers les pauvres, plus de respect pour les préceptes de l'Évangile chez les prélats et les moines. Elle est plus bénignement railleuse, quand elle ridiculise les puissants du jour.

« A partir du XVe siècle, c'est-à-dire dès les premières manifestations de la peinture flamande, nous voyons percer ses tendances réalistes, son penchant à la raillerie, à la moralisation, à la satire. Dans les premières miniatures, dans les œuvres de Van Eyck, Pierre Christus, du maître de Flémalle, de van Ouwater, de Quinten Massys, se révèle cet art naturaliste positif, plein d'expression et d'humour. Nous le voyons se poursuivre dans les œuvres de Corneille Massys, de van Hemissen et de maint artiste allemand, précurseurs de nos peintres « drôles ».

« Jérôme Bosch est le premier des grands maîtres dans le genre satirique ; il s'inspira des illustrations de la Nef des fols. Ses inventions sont nombreuses, pétillantes de verve, vertement satiriques par moments. Henri met de Blès, Joachim Patenier, Lucas van Leyden, Jean Mandyn, Pierre Huys, etc., marchent sur ses pas, les uns habituellement, les autres quand le goût leur en prend. Breughel est le maître suprême dans le genre satirique, sa verve exubérante s'excite et déborde à tout propos, il s'amuse des originalités dans les mœurs et usages, des ridicules des uns, des manies des autres ; il loue les vertus, châtie les vices, combat les abus : son œuvre est immense, peignant ses contemporains avec le bon sens de l'homme honnête, avec l'esprit mordant de l'observateur, toujours en éveil, prompt à saisir, prêt à traduire en images l'impression reçue... »

L'auteur a poursuivi la verve satirique à travers l'art flamand du XVIIe siècle, chez nos « petits maîtres, les peintres de kermesses », tels que D. Teniers et ses imitateurs. Il trouve même chez les peintres les plus illustres mainte mani

1. Plus loin, M. Maeterlinck paraît du même avis, car il remarque que cette sculpture expliquée peut être l'origine des figurations des portes de l'enfer.

2. V. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, p. 181.

festation de notre penchant à la raillerie et à la critique.

Aux exemples aussi curieux que nombreux des sujets satiriques réunis par M. Maeterlinck, nous croyons à propos d'en ajouter un, qui ne manque pas de saveur.

La merveilleuse châsse de S. Éleuthère, conservée à la cathédrale de Tournai, porte sous l'image du saint évêque un distique longtemps inexpliqué (1). Le vicaire général Decamp, Lemaître d'Anstaing, E. Didron, Mgr Dehaisnes, le chan. Huguet et M. le chan. Didiot en ont tour à tour donné de savantes interprétations, toutes aussi fausses que plausibles, — basées qu'elles étaient sur des lectures incorrectes. Ayant eu la châsse entre les mains, pour en diriger la réparation, j'ai pu naguère en faire la lecture exacte ; elle est ainsi conçue :

✠ SIC · SATIS · EXPRESSE · TORNACVS · TOTA · QVOD · ESSE. DEBET.
PONTIFICIS · NON · REGIS · EPISCOPE · DICIS · PTE.

Ce texte mystérieux n'a pu être éclairé que par la plus mordante des caricatures, qui accompagne la sainte image. S. Éleuthère tient terrassé sous ses pieds le dragon infernal, ou plutôt à sa place, un monstre hybride à corps de dragon, mais ayant deux têtes, aux extrémités du corps, une tête d'âne et une tête de bouc. En dehors de son sens mystique symbolisant l'ignorance et la corruption païennes domptées par S. Éleuthère, les chanoines de Tournai, comme l'a prouvé feu le chanoine Huguet, ont flagellé, par cette facétieuse composition, l'entêtement du Magistrat de Tournai, trop docile à la politique des rois de France, dans leur effort pour reprendre aux évêques de cette cité la puissance souveraine dont ceux-ci se prétendaient investis par Childéric.

L. C.

UN PÈLERINAGE ARTISTIQUE A FLORENCE, par le R. P. SERTILLANGES, dominicain. — Un volume in-12 avec illustrations. Librairie Victor Lecoffre, rue Bonaparte, 90, Paris. Prix : 2 fr.

L'auteur de cette charmante plaquette, qui nous délectait jadis en nous donnant une si belle conférence sur la Vierge Marie dans l'art, a plus d'une corde à son arc. Professeur de philosophie, auteur d'ouvrages importants sur toutes les questions actuelles, il consacre de studieux loisirs à l'art et aux artistes.

L'art chrétien est naturellement celui qui le préoccupe davantage, et au sujet duquel sa compétence philosophique et son rare talent d'écrivain aiment à s'exercer. C'est ce qu'il fait largement au cours de son pèlerinage.

Le chapitre intitulé *Michel-Ange et l'Art chrétien* prêtera à discussion. La monographie d'*Angelico* n'aura que des enthousiastes. Le tout forcera les lecteurs à remercier l'écrivain d'avoir bien voulu, après nombre d'années, remettre au jour des notes de voyage qui n'en sont point ; car elles forment au fond un vrai traité, dégagé seulement de pédanterie et revêtu de charme.

PEINTURES ECCLÉSIASTIQUES DU MOYEN AGE (NAARDEN, WARMENHUIZEN ET ALKMAAR).

L'éditeur G. Van Kalcken, d'Haarlem, avec le concours de MM. Kleinmann et Cie, entreprend d'éditer les peintures du moyen âge, qui décorent les voûtes de la vieille église de Naarden.

Ces peintures sont d'un intérêt particulier par leur rareté et la beauté de leur exécution. L'ouvrage comprendra une série de 24 scènes typologiques, se rapportant à la vie de Jésus-Christ ; en outre, différentes planches seront consacrées à la représentation du jugement dernier. Chaque tableau sera accompagné d'un texte explicatif.

L'éditeur a complété cette intéressante publication par des reproductions de peintures du même genre, provenant des églises d'Alkmaar et de Warmenhuizen, transférées récemment au musée de l'État à Amsterdam.

Il y avait lieu d'encourager cette œuvre qui, à part sa valeur artistique, présente un réel caractère d'utilité pratique. Ces tableaux de l'époque de Scorel et Oostzanen, sont de précieux vestiges d'art et pourront fournir d'excellentes indications aux artistes.

Périodiques.

JAHRBUCH DER KŒN. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN (1902, 1er fasc.).

M. Cornel von Fabriczy revient, pour la compléter par des documents nouveaux, sur l'étude qu'il a consacrée, il y a trois ans, à l'arc de triomphe d'Alphonse Ier, le monument le plus important que la Renaissance ait laissé à Naples.

M. Max Friedlaender rapporte au maître de Flémalle un intéressant portrait, entré, en 1901, au musée de Berlin et attribué, certainement à tort, à Jean van Eyck, par le catalogue de la vente Hope Edward.

M. Ad. Goldschmidt, étudiant en détail la Porte Dorée de Freiberg et sa place dans l'his-

1. V. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, p. 125.

toire de l'art allemand, conclut que la sculpture saxonne, de l'époque de transition du roman au gothique, montre le tranquille développement d'un art, qui, né dans la Saxe-Moyenne et transplanté dans la Haute-Saxe, s'épanouit enfin, après avoir été enrichi par des influences françaises, au sein de la magnifique floraison du Moyen Age allemand.

La place assignée aux différentes statues dénote une influence des œuvres françaises. Les sujets représentés sont conformes au programme adopté en France, dans le premier tiers du XIIIe siècle, pour les portails des églises consacrées à la Vierge (Notre-Dame de Paris, de Chartres, de Laon, et aussi Notre-Dame de Senlis, du XIIe); c'est le *Jugement dernier*, le *Couronnement de Marie* et l'*Adoration des Mages*. Comme l'artiste ne disposait que d'un seul portail, il a représenté le *Couronnement* et le *Jugement dernier* dans l'archivolte, où ils sont fort à l'étroit. Les personnages qui entourent le portail, sont aussi, malgré quelques différences, les mêmes que dans les modèles français. Mais il n'en est point ainsi pour le style de ces statues. Tandis qu'on reconnaît dans le portail de Magdebourg une imitation évidente des statues de Chartres et de Paris, et à Bamberg une imitation des statues de Reims, le style des statues de Freiberg accuse une importation directe de la Haute-Saxe et en particulier l'influence de Notre-Dame d'Alberstadt, mêlée à quelques influences byzantines. La Porte Dorée est l'œuvre d'un sculpteur bien supérieur à celui de Magdebourg et bien plus indépendant, comme en témoignent les figures des ressuscités, qui indiquent une étude consciencieuse du corps nu et sont bien supérieures aux figures françaises analogues, par exemple, celles de Chartres.

M. Gustav Ludwig, dans un article consacré à Pitati da Verona, établit la chronologie des œuvres sorties de l'atelier de cet artiste et, en particulier, de celles qui décorent le palais Camerlinghi. Après avoir fait ressortir l'importance historique des petites statuettes de bronze de la Renaissance, qui nous renseignent sur les conceptions artistiques de cette époque beaucoup mieux que les grandes statues ordinairement destinées à n'être vues que d'un seul côté et fortement influencées par le style du bas relief, M. Wilhelm Bode étudie quelques bronzes du musée de Berlin: une statuette de 15 centimètres représentant le Christ montrant ses blessures est un travail florentin de l'époque qui suivit directement Orcagna. Une cariatide de 21 centimètres, appartenant sans doute à un petit monument, est le seul exemple connu de cariatide au XVe siècle. L'influence gothique qui s'y retrouve, en même temps que sa perfection, amène M. Bode à penser qu'on ne peut la rapporter qu'à Jacopo della Quercia ou à Lorenzo Ghiberti, et plus spécialement à ce dernier. Le musée possède aussi une autre œuvre de Ghiberti : un petit modèle d'autel en stuc, d'une grande beauté, qui représente la Vierge et l'Enfant Jésus entre deux groupes d'anges. Le mélange de gothique et de style Renaissance dans l'architecture et la décoration est tout à fait caractéristique de l'artiste, à la maturité duquel cette œuvre semble devoir être rapportée.

Toutes les statuettes de bronze que l'on connaît de Donatello faisaient, comme celles de Ghiberti, partie d'un monument et n'ont pas été conçues pour elles-mêmes. La plupart se trouvent encore à leur place primitive, comme les deux Vertus et les trois anges nus du baptistère de Saint-Jean à Sienne (1428). Le Musée National de Florence possède une copie des anges, qui semble de la main même du maître. Presque tous les autres petits bronzes de Donatello se trouvent maintenant au musée de Berlin. M. Bode considère le *Putto au poisson* du South Kensington et le *Putto à la corne d'abondance* de l'Ermitage comme des œuvres de l'atelier ou de l'école du maître, et la belle statue de *David*, de la collection Fould à Paris, comme un chef-d'œuvre de la jeunesse de son élève, Bellano. Berlin possède encore un *Saint Jean* demi-nature, un *David*, qui semble avoir servi à l'artiste de modèle pour sculpter en marbre son *David* de la casa Martelli à Florence, un *Putto battant du tambourin* (37 cent.) que M. Bode, avec toute apparence de raison, estime être précisément la figure d'ange qui manque au Baptistère de Sienne ; enfin, une figure de 27 centimètres, représentant l'*Amour bandant son arc*, qui était, autrefois, considérée comme antique. Le naturalisme du modèle, le rendu de la chair, le mouvement de cette statuette n'ont rien d'antique, et on la rapporte maintenant à la Renaissance. M. Bode y voit une œuvre qui n'est pas de la main de Donatello, mais qui sort certainement de son atelier (1).

BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, année 1902, grand in-8°, 264 pp., 51 planches en phototypie et nombreuses figures dans le texte.

L'excellente Revue espagnole a publié, en 1902, un certain nombre d'articles, traitant d'art chrétien, et qu'il nous plaît de signaler ici. C'est, d'abord, une étude sur l'ancienne église de Santianes de Pravia (province d'Oviédo) qui existait au temps de Silo, roi des Asturies (774). L'auteur, D. Fortunato de Segas, essaie de resti-

1. Extrait de la *Chronique d'Art*.

tuer cette petite basilique primitive, et il en donne des plans, une coupe longitudinale et des fragments fort intéressants qui sont encore conservés, à savoir : un des pilastres qui supportaient la retombée des arcades, entre la nef principale et les nefs latérales, des débris de colonnes, l'autel majeur, découvert récemment, un très beau morceau de la barrière de pierre *(cancellus)* qui séparait le sanctuaire de la nef, et divers autres fragments de sculptures. — D. Vicente Lamperez y Romea a commencé ce qu'il appelle trop modestement « de simples notes de voyages », sur *les commencements de l'architecture ogivale* (1) *en Espagne*. L'érudit architecte étudie ces origines en recherchant particulièrement les premières apparitions des voûtes à croisées d'ogives et des arcs boutants. Les maîtres espagnols, comme le remarque très exactement l'auteur, ont adopté volontiers les voûtes d'ogives ; ils ont, au contraire, accepté avec répugnance les arcs-boutants ; les preuves n'en sont pas rares, et D. Vicente Lamperez en signale plusieurs. Cette étude ne comprend encore que l'église cistercienne de Poblet et celle de Saint-Martin de Salamanque ; lorsqu'elle sera achevée, nous aurons, grâce à elle, de précieuses données sur les éléments constitutifs de l'architecture gothique dans la péninsule ibérique. — Le même auteur a commencé, par une étude sur l'église de San Cebrian de Mazote (province de Valladolid), sa seconde série de *Notes d'architecture chrétienne*. L'édifice, de forme basilicale, était resté complètement inconnu jusqu'en ces dernières années ; il présente trois absides rectangulaires, trois nefs et un narthex ; les bras du transept sont en hémicycle ; les arcs, en fer à cheval, de la nef principale, s'appuient sur des colonnes que surmontent des chapiteaux très curieux. Les voûtes, ayant été faites en 1778, n'offrent guère d'intérêt ; celles des absides et celles des bras du transept sont beaucoup plus anciennes. D. Vicente Lamperez établit un rapprochement entre cette église et celle de San-Miguel de Escalada, et croit que les deux monuments « appartiennent à cette architecture espagnole qui a précédé l'invasion des formes françaises de l'époque romane, — architecture qui comprend depuis les églises wisigothiques jusqu'aux églises latino-byzantines du XIe siècle. » L'église de San-Cébrian de Mazote remonterait au Xe siècle ou au XIe. Tout cela nous semble étayé sur d'excellentes raisons et, finalement, tout à fait exact. — D. Narciso Sentenach a donné une monographie d'un bas-relief, en bois, représentant l'exhumation du Bienheureux Simon de Rojas. On voit, sur ce panneau ($0^m56 \times 1^m25$) le saint religieux dans son tombeau grand ouvert, puis, autour de lui, les témoins qui devaient déposer dans le procès de béatification et les personnages les plus notables de la Cour. Cet acte eut lieu le 4 juillet 1629, dans l'église de la Trinité, à Madrid. Il est possible que le sculpteur soit Antonio Herrera Barnueva, qui jouissait, alors, d'une grande renommée à Madrid. — A signaler, aussi, une note de D. F. Caceres Pla sur l'église de San Patricio de Lorca, un article de D. Juan Agapito y Revillas sur l'architecte de Valladolid, Marcias Carpintero, et une étude de D. Alfonso Jara, sur la noble dame Doña Alonza de Mendoza, morte en 1435. La description de son tombeau, conservé au Musée archéologique de Madrid, appelait une reproduction qui aurait ajouté un réel intérêt à l'excellent article.

Nous avons aussi, dans le *Boletin*, les notes de D. Rafael Ramirez de Arellano sur un grand nombre d'artistes espagnols peu ou pas connus, — et la conférence de D. Adolfo Fernandez Casanova sur la cathédrale de Santiago de Compostelle ; l'auteur de cette dernière étude, assurément digne de remarque, s'est efforcé de prouver que la dite cathédrale était une œuvre plus parfaite que Saint-Sernin de Toulouse, dont elle se distinguerait complètement ; il veut qu'elle soit un édifice absolument *sui generis*, qui, non seulement constituerait le type européen le plus achevé de l'école à laquelle il appartient, mais qui offrirait un cachet tout à fait espagnol. Nous sommes persuadé que la cathédrale de Santiago est un exemple remarquable d'église romane, persuadé également des différences que signale l'auteur, entre sa basilique et Saint-Sernin, mais plus frappé encore qu'auparavant, après la lecture de son travail, des analogies multiples, des relations intimes qui existent entre les deux édifices. Ce n'est pas nous qui oserions dire qu'en raison des nombreuses différences de détail, ces monuments indiquent clairement « un style différent, une école différente, une inspiration distincte ».

Signalons aussi trois récits de voyages où l'art et l'archéologie ont une belle place, celui de D. Joaquin Ciria : *De Benavente à Tordesilla* (terre de Campos) ; celui de D. Pelayo Quintero : *Une excursion à Utrera* (entre Séville et Cadix) ; celui de D. Alfonso Jara : *Excursion à travers l'Aragon*.

Le savant et zélé directeur du *Boletin*, D. E. Serrano Fatigati, n'a pas donné, cette année, d'articles de fond. Mais il a encore expliqué les planches hors-texte qui ne rentrent pas dans les études spéciales de cette excellente publication ; et quand il a décrit d'une manière suffisamment complète (c'est la condition) les objets ou les monuments reproduits, il a fait œuvre utile et intéressante. Tous les lecteurs lui sauront gré

1. Puisque le qualificatif *ogival*, appliqué à l'architecture n'est pas exact, mieux vaudrait le terme *gothique* qui, du moins, est admis communément et que tout le monde comprend. On me permettra de dire qu'il est encore plus impropre de parler de *retables ogivaux*.

d'assumer cette tâche aride et souvent difficile.

Les cinquante et une planches, très bien exécutées en phototypie, font grand honneur aux éditeurs, MM. Hauser et Menet. Ajoutons les nombreuses figures, insérées dans le texte et, de la sorte, nous avons une abondante illustration pour une revue d'un prix vraiment modeste. — Mais les gens d'étude profiteraient plus aisément de cette illustration, si les planches étaient numérotées et si toutes ces figures portaient une légende. Il est difficile, sans les numéros dont nous parlons, de renvoyer aux phototypies, de les signaler, comme elles le méritent, à l'attention des lecteurs — et nous comptons le faire quelquefois. De même, on regrette que des vignettes n'aient aucun titre, aucune indication. Nous rappelons également l'utilité d'une table de ces figures, à la fin de chaque volume. On ne pardonne plus, aujourd'hui, ces omissions, à une publication sérieuse.

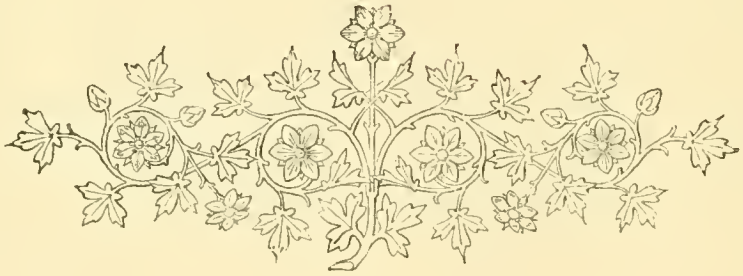
Dom E. ROULIN.

L'ARTE.

M. Jacobsen passe en revue, dans le n° de mai-juin 1903, les différentes fresques qui décorent l'église de Sainte-Marie-des-Anges. Il signale le grand *Crucifiement* de B. Luini, que celui-ci peignit en 1529, évidemment inspiré des anciens tableaux religieux hollandais, et plus remarquable par certaines qualités de grâce et par une couleur charmante que par l'originalité de la composition. Ce manque d'originalité est encore plus sensible dans la fresque de la Cène, placée primitivement dans le réfectoire du couvent attenant à l'église, et maintenant transportée dans cette dernière. Le chef-d'œuvre du Vinci a été copié par Luini dans presque tous ses détails, et lorsque le peintre tente de s'écarter de son modèle, c'est pour s'inspirer de deux motifs trop connus. Le même défaut d'inspiration personnelle se remarque dans : *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean*, autre réplique de Léonard de Vinci, mais où le grand talent de Luini éclate néanmoins. D'autres fragments de fresque dans l'église doivent être de la main de Gaudenzio Ferrari et de celle du Bramantino.

M. Gerspach signale les fresques décorant le sanctuaire de la Madone de Ghirli, à Campion, ville natale des architectes Marco, Frisoni, Fusina et Solari. L'église fut entièrement modifiée au XVIIe siècle et décorée par le peintre I. Bianchi. Mais un restaurateur intelligent entreprit, ces dernières années, de retrouver les peintures primitives. M. Airaghi a découvert sous les couches de chaux différentes fresques ou fragments des plus intéressants. Quoique les attributions soient assez difficiles à faire, il est probable que la décoration d'un des murs est due au Siennois Lippo Memmi (1357). Celle du portique nord est signée d'une inscription, portant qu'elle fut exécutée par les maîtres Lanfranco et Filippo de Verès. Enfin, une grande fresque, représentant *Saint Jean*, et *Adam et Ève chassés du Paradis*, est probablement l'œuvre de Bartolomeo Suardi, dit le Bramantino.

(D'après la *Chronique des Arts*.)



Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Arnavon (L.). — Une collection de faïences provençales. Notes d'un amateur marseillais. — In-4°, 73 pp., 8 pl. Paris, Plon Nourrit, 1902.

Babeau (A.). — La peinture au XVIe siècle. — In-8°, 46 pp. et 2 pl. Troyes, P. Nouvel, 1903.

Baudrillart (A.). — Les catacombes de Rome ; histoire et description (Science et Religion, Études pour le temps présent, série historique). — 2 vol., 64 pp. Paris, Bloud. 1903.

Blanchet (A.). — Le chateau de Montaner. — In-8°, 13 pp. 2 pl. et 1 grav. Caen, H. Delesque, 1903.

Bouillet (L'abbé A.). — Essai sur l'iconographie de sainte Foy. — In-8°, 45 pp. et grav. Paris, Picard et fils.

Broche (L.). — La date de la chapelle de l'évêché de Laon. — In-8°, 14 pp. et 4 pl. Caen, H. Delesque, 1903.

* Cabrol (R. P. dom F.). — Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. — Gr. in-4°. Paris, Letouzey, 1903.

* Chappée (J.) et Ledru (l'abbé A.). — Le Tombeau de saint Pavin. — In-4°, illustré, 80 pp., édition de luxe, nombreuses gravures. Paris, 1902.

Charléty (S.). — Histoire de Lyon depuis les origines jusqu'a nos jours. — In-8°, 303 pp. et grav. Lyon, A. Rey et Cie, 4 frs.

* Dacier (Hette). — La Femme d'après saint Ambroise. — In-12, 339 pp. et deux phototypies.

De Meur. — Rapport de la Commission nommée pour examiner la question du chateau de Dieppe. — In-8°, Dieppe, 1901.

* Dufresne (L'abbé D.). — Les Crvptes vaticanes. — In-8°, 128 pp. nombr. vignettes. — Paris, Rome, Desclée, 1902.

Farcy (L. de). — Fouilles entreprises dans la cathédrale d'Angers du 18 aout au 12 septembre 1902. (Extr. de la *Revue de l'Art chrétien*). — T. LI, p. 1-18, fig. et 3 pl. 1903.

Le même. — Fouilles de la cathédrale d'Angers (fouilles de 1763, l'église de 1030, découvertes accessoires). Ext. du *Bulletin Monumental*. — T. LXVI, pp. 488-498 et pl. Paris, 1903.

Franklin (Alfred). — La vie privée d'autrefois. Arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens, du XIIe au XVIIIe siècle, d'après des *documents originaux inédits*. La vie de Paris sous Louis XVI, début du règne. — In-16, 385 pp. Paris, Plon, Nourrit, et Cie, 1902.

* Labande (L.-H.). — Études d'Histoire et d'Archéologie romanes. Provence et Bas-Languedoc. Églises et chapelles de la région de Bagnols-sur-Cèze. — In-8°, de 236 pp. ; nombreuses illust. Paris, Picard, 1902.

* Lafenestre (L.) et Richtenberger (F.). — La Peinture en Europe. Rome, le Vatican, les Églises. — Petit in-4°, 100 pl., 372 pp. Paris, Librairies réunies. — Prix : 10 frs.

* Lefèvre-Pontalis (L.). — Les Façades successives de la Cathédrale de Chartres au XIe et au XIIe siècle. — In-8° de 500 pp., nombreuses gravures. Caen, Delesque, 1902.

Le même. — L'église abbatiale de Chaalis (Oise). (Extr. de *Bulletin Monumental*). — Fig. et pl. Paris, 1902.

* Marucchi (H.). — Éléments d'Archéologie chrétienne, t. III. Basiliques et églises de Rome. — In-8° de 520 pp., nombreuses vignettes. — Paris, Rome, 1902.

Maurice Gossart. Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre. — In-8°, 147 pp., 2 pl. gravées et 12 pl. photo. — Lille, Édition du Beffroi (sans date).

* Mayeux (A.). — Réponse a M. E. Lefèvre-Pontalis sur son article, les Façades successives de la Cathédrale de Chartres. — Broch. 24 pp. grav. Chartres, Garnier, 1903.

Merlet (R.). — La cathédrale de Chartres et ses origines, a propos de la découverte du puits des Saints-Forts. (Extr. de la *Revue archéologique*). — 3e série, T. XLI, pp. 232-241. Paris, 1902.

Millet (G.). — Le monastère de Daphni (*Histoire, architecture, mosaïques*). — In-4°, XV-204 pp., 75 grav. et 19 planches. Paris, Leroux.

Millet (L'abbé E.). — Une église de Victorins en Champagne. Notre-Dame-de-l'Épine, près Chalons-sur-Marne. — In-8°. Paris, Champion. 4 fr.

Müntz (E.). — Le Musée d'art, galerie des chefs-d'œuvre et précis de l'histoire de l'art depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. — In-4°, 272 pp., 900 grav. et 50 pl. F. 22. Paris, Larousse, 1902.

* Nieuwbarn, O. P. (P.). — Vie et Œuvres de Fra Angelico de Fiesole.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Œuvres complètes de Mgr Barbier de Montault, t. XV et XVI. — 2 vol. in 8°, de 504 et 854 pp. Poitiers, Blais et Roy, 1901-1902.

Pessard (G.). — Nouveau Dictionnaire historique de Paris. Avec préface par M. Ch. Normand. — Paris, Sevin et Reg. 8, Bd des Italiens.

* Quarré-Reybourbon (L.). — Congrès archéologique de Troyes et Provins. — Extr. du *Bull. de la Soc. de géogr. de Lille.* Lille, Danel, 1903.

* Le même. — Une Impression lilloise a gravures sur bois. — (Broch. extraite du *Bull. de la Soc. d'ét. de la prov. de Cambrai.*) Lille, Lefebvre-Durocq, 1903.

Le même. — Promenade d'un Lillois a l'exposition de géographie d'Anvers. (Broch. ext. du *Bull. de la Soc. de géog. de Lille*). — Lille, Danel, 1903.

* Raguenet (O.). — Une méprise archéologique dans le départ de Vaucouleurs. — In-8°, 333 pp. Orléans, Gout, 1902.

* Régnier (L.). — Notre-Dame de Louviers. Quelques remarques. — Évreux. Odieuvre, 1903.

Rochegude (Marquis de). — Guide pratique a travers le vieux Paris. (Extr. de *L'ami des monuments et des Arts*). — Avant-propos par Ch. Normand. 2e édition.

Serbat (L.). — L'Architecture gothique des Jésuites au XVIIe siècle.. — In-8°, 108 pp., nombr. grav. Caen, Delesque, rue Froide, 2. 1903.

Serrigny (E.). — Orphée chrétien représenté sur un bassin en étain. — In-8°, 16 pp. et gr. Langres, impr. champenoise, 1903.

* Sertillanges (R. P.). — Un Pèlerinage artistique a Florence. — In-12, avec illustrations. Librairie Victor Lecoffre, rue Bonaparte, 90, Paris. Prix : 2 fr.

Signerin (L'abbé). — Notre-Dame de Bonson (Loire) et son pèlerinage. — In-12, 226 pp. et grav. St-Étienne, J. Thomas, 1903.

Stein (H.). — Pierre de Montereau, architecte de l'église abbatiale de Saint-Denis. (Extr. des *Mémoires de la Société des antiquaires de France*). — In-8°, 28 pp. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1902.

Tackeray-Turne. — Société anglaise pour la protection des monuments *(Rapport annuel)*. — Broch. in-12, 92 pp., pl., 1902.

Thiollier (F. et N.). — L'ancien clocher de la cathédrale de Valence. — Broch. petit in-4°, 12 pp., grav., 1902.

* Les mêmes. — L'Église de Ternay (Isère). — (Broch., extr. du *Bull. archéol.*) Paris, impr. nat., 1903.

* Thiollier (N.). — Les Églises du Forez.

Le même. — L'église, le monastère et le chateau de Polignac. Le Puy, 1902.

Tournouer (H.). — Rapport général sur les travaux de la société percheronne d'histoire et d'archéologie. — In-8°, 13 pp. 1902.

Transformations progressives des Styles dans la dentelle. Cinq cents reproductions documentaires des XVIe et XVIIe siècles. — In-4°, de 80 pl. cartonnage Bradel. Paris, Rouveyre, 20 fr.

* Ubald (P.) et Villé (F.). — Le Livre d'or du Chemin de la Croix. — *Cinquième mille.* 0 fr. 30.

Vachet (L'abbé Ad.). — A travers les rues de Lyon. — Grand in-8°, avec 77 fig. Lyon, Bernoux, Cumin et Masson. 20 fr.

Verneuil (P.). — Étude de la plante. — Son application aux industries d'art. — In-4°, de 325 pp., illustré de plus de 400 documents en couleur. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts. 60 fr.

Vitry (Paul). — Travaux récents relatifs a la peinture française du XVe siècle. L'Exposition des primitifs français. (Extr. du *Bulletin trim. de la Société archéologique de Touraine.*) — In-8°, de 45 pp. Paris, G. Rapilly, 1903.

Allemagne.

Amira (Karl von.). — Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels. — Gross-folio (48×36 cm) in 2 Leinwand-Mappen. Mk. 180.

S. Beissel (S.-J.). — Die Einführung der gotischen Baukunst in Deutschland bis zu Ende des 13 Jahrhunderts. — (Extrait de *Stimmen aus Maria Laach*), — Fribourg en Brisgau, 1903.

Berling (K.). — Kunstgewerbliche Stilproben. — 2me édition. In-4°, 34 pp., 248 fig. Hiersemann, Leipzig, 1902. Mk. 2.

Bischof (Max.). — Architektonische Stilproben. — 101 fig. Hiersemann, Leipzig, 1900. Mk. 5.

Bürkner (R.). — Geschichte der Kirchlichen Kunst. — 74 fig. Paul Wartzel. Freiburg i. B. und Leipzig, 1903.

Day (Lewis F.). — Alte und neue Alphabete. — Petit in-8°. Hiersemann, Leipzig, 1900. Mk. 4.

Dehli (A.). — Byzantinisches Ornament in Italien. — Hiersemann, Leipzig, Mk. 80.

Denio (Dr E.). — Nicolas Poussin. — In-8°, 148 pp., 9 pl. Hiersemann, Leipzig. Mk. 8.

Donadini (E. H.) und Aarland (E.). — Die Grabdenkmaler der erlauchten Wettiner Fur-

STEN IN DER KURFURSTLICHEN GRABKAPELLE DES DOMES ZU MEISSEN. — 24 pl., 1 page de texte par W. Loose. In-fol. Hiersemann, Leipzig. Mk. 100.

Essenwein (Ritter von). — DIE FARBIGE AUSSTATTUNG DES ZEHNECKIGEN SCHIFFES DER PFARRKIRCHE ZUM HEILIGEN GEREON IN KOLN DURCH WAND-UND GLASMALEREIEN. — 21 pp., 36 pl. grand in-fol. Hiersemann, Leipzig. Mk. 160.

Fäh (A.). — GESCHICHTE DER BILDENDE KUNSTE. — 2e édition, pl. et fig. dans le texte. — Fribourg en B., Herder, 1902.

Falke (Dr Otto von). — SAMMLUNG RICHARD ZSCHILLE, KATALOG DER ITALIENISCHEN MAJOLIKEN. — 24 pp., 35 pl. Hiersemann, Leipzig. Mk. 45.

FELTSCHRIFT ZUM 400. JAHRESTAGE DES EWIGEN BUNDES ZWISCHEN BASEL UND DEN EIDGENOSSEN, 13 JULI 1901. — 357 pp., 66 pl. et nombr. vign. dans le texte. Quart. Bafel, 1901. Mk. 95.

Flechlig (Ed.). — CRANACHSTUDIEN. — I Teil in-8°. 314 pp., 20 fig. Hiersemann, Leipzig, 1900. Mk. 16.

Franck-Oberaspach (R.) et Renard (E.). — DIE KUNSTDENKMALER DES KREISES JULICH. — Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. — In-8°, VI-423 pp. 13 pl. et 156 fig. dans le texte. M. 5. Dusseldorf, L. Schwann, 1902.

Franke (Willibald). — DAS RADIERTE WERK DES JEAN-PIERRE NORBLIN DE LA GOURDAINE. Hiersemann, Leipzig.

* Fürher (Dr J.). — RECHERCHES RELATIVES A LA SICILIA SOTTERRANEA. — In-4°, de 192 pp., avec plan, coupes et d'autres planches. Munich, 1897.

Gabelentz (H. von der). — MITTELALTERLICHE PLASTIK IN VENEDIG. — 13 pl., 30 fig. Hiersemann, Leipzig, 1903. Preis Mk. 15.

Guthmann (Dr J.). — DIE LANDSCHAFTSMALEREI DER TOSKANISCHEN UND AMBRISCHEN KUNST VON GIOTTO BIS RAFAEL. — 456 pp., 14 pl. 53 fig. dans le texte. Hiersemann, Leipzig, 1902. Mk. 22.

Häbler (Conrad). — TIPOGRAFIA IBERICA DEL SIGLO XV. — Topographie ibérique du XVe siècle. 91 pp., 87 pl. folio. La Haye et Leipzig, Hiersemann. Mk. 100.

Justi (Ludwig.). — KONSTRUIERTE FIGUREN UND KÖPFE UNTER DEN WERKEN ALBRECHT DÜRERS. — In-4°, 71 pp., 8 pl. Hiersemann, Leipzig, 1902. Mk 20.

Kuhn. — ALLGEMEINE KUNSTGESCHICHTE. Fasc. 31. — Einsiedlen, Benziger, M. 2.

KUNSTDENKMAELER DER SCHWEIZ. Fasc. 1 et 2. — Genève, Ch. Eggismann et Cie 1902.

Kurzwelly (A.). — FORSCHUNGEN ZU GEORG PENCZ. — Hiersemann, Leipzig. Mk. 3.

Lehmann (Dr) — DAS BILDNIS BEI DEN ALTDEUTSCHEN MEISTERN BIS AUF DÜRER. — 252 pp., 72 fig. Hiersemann, Leipzig, 1900. Mk. 16.

Lehrs (M.). — DER MEISTER DER LIEBESGARTEN. — Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in den Niederlanden. 10 photogravures. Hiersemann, Leipzig, 1893. Mk. 15.

Le même. — DER MEISTER W. — Ein Kupferstecher der Zeit Karls des Kühnen. — 31 phogravures. Hiersemann, Leipzig, 1895. Mk. 55.

Le même. — WENZEL VON OLMÜTZ. — Gr. in-8°, 113 pp., 22 fig. Hiersemann, Leipzig. Mk. 12.

Le même. — DER MEISTER MIT DEN BANDROLLEN. — 36 pp., 20 fig. Dresden. Mk. 18.

MAGYAR MÜKINCSEK. — CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART DE LA HONGRIE. — In-4°, VIII-104 pp. et fig. M. 85. T. III, rédigé avec le concours de J. Szendrei. — Leipzig, Hiersemann, 1902.

Marchand (J.). — DIE ALTE ROMANISCHE PFARRKIRCHE ZU OBERBREISIG. (Extrait de : *Zeitschrift für christliche Kunst.*) t. IV, 13 fig. — Dusseldorf, 1902.

Pazaurek (Gustav E.). — FRANZ ANTON REICHSGRAF VON SPORCK, EIN MÄCEN DER BAROCKZEIT UND SEINE LIEBLINGSSCHOPFUNG KUKUS. — Gross-Folio, Hiersemann, Leipzig, 1901. Mk. 60.

Pollak (L.). — KLASSISCH-ANTIKE GOLDSCHMIEDEARBEITEN IM BESITZE SR. EXC. A. J. VON NELIDOW, KAISERLICH RUSS. BOTSCHASTERS IN ROM. — In-4°, 20 pl. 38 illustr. Hiersemann, Leipzig, 1903. Mk. 80.

Ranstl (J.). — DER KUNSTHISTORISCHE CONGRESS IN INNSBRUCK. — (Extrait de *Historisch politische Blaetter für das Katholische Deutschland*), t. CXXXI, p. 277-291. — Munich, 1903.

Reber. — DIE BYZANTINISCHE FRAGE IN DER ARCHITEKTURGESCHICHTE (Extrait de *Sitzungsberichte der K. bayerschen Akademie zu München, Philosophisch-hist. Klasse.*) — Munich, 1903. M. 0,60.

Rembrandt. — ZEICHNUNGEN VON REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN. — In-4°, 200 pl. Berlin-London, 1888-1892.

Riegel (H.). — BEITRAGE ZUR KUNSTGESCHICHTE ITALIENS. — 40 fig. 1898. Mk. 20.

Schmarsow (August) — DAS WESEN DER ARCHITEKTONISCHEN SCHÖPFUNG. — Hiersemann, Leipzig, 1894. Mk. 1.

Schmarsow (Dr A.). und E. VON FLOTTWELL. — MEISTERWERKE DER DEUTSCHEN BILDNEREI DES MITTELALTERS. — In-4°, 57 pp., 20 pl. Hiersemann, Leipzig. Mk. 25.

Schubring (P.). — ALTICHIERO UND SEINE SCHULE. — In-8°, 144 pp., 10 fig. Hiersemann, Leipzig, 1898. Mk. 8.

Schwenke (P.) u. Lange (H.). — Die Silberbibliothek Herzog Albrechts von Preusen und seiner Gemahlin Anna Maria. — 12 photogr. et 8 fig. Hiersemann, Leipzig. Mk. 25.

Siren (Osvald). — Dessins et Tableaux italiens de la renaissance Italienne dans les Collections de Suède. — In-8°, 144 pp., 39 illustr. Hiersemann, Leipzig, 1902. Mk. 27.

Swarzenski (G.). — Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts. — 101 lithograv. Hiersemann, Leipzig, 1901. Mk. 75.

Tikkanen (J.-J.). — Die Psalterillustration im Mittelalter. — In-4°, 3 vol. 320 pp., 214 fig., 11 planches. Hiersemann, Leipzig. Mk. 13,40.

Vogel (J.). — Studien und Entwürfe alterer Meister im Stadtischen Museum zu Leipzig. — Hiersemann, Leipzig. Mk. 150.

Von der Gabelentz (H.). — Mittelalterliche Plastik in Venedig. — In-8°, 274 pp. 13 grav. 30 autograv. — Leipzig, Hiersemann, 1903. 15 marcs.

Weber (G.). — Basilika und Baptisterium in Gül-bogtsche (Vurla). (Extrait de *Byzantinische Zeitschrift*). — Leipzig, 1901, t. X.

Weese (A.). — Baldassare Peruzzis Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina. — 90 pp. Hiersemann, Leipzig, 1894. Mk. 3.

Wolff (C.). — Die Kunstdenkmaeler der prov. — In-8° XI-182 pp. 2 pl. et 62 fig. Hanovre, Th. Schulze, 1902. M. 6.

Wulff (O.). — Das Katholikon v. Hosios Lukas und verwandte byzantinische Kirchenbauten. — In-fol. 24 p. fig. et 6 pl. Berlin, W. Spemann, 1903. Mk. 4.

Angleterre.

Brown (J.-W.). — Dominican church of Santa Maria Novella at Florence. *Historical, architectural and artistic Study.* — In-4°, 188 pp. Londres, Schulze, 1902, et fig. Fr. 26,25.

Italie.

* Arnaldo Cocchi. — Le chiese di Firenze. — Firenze, Cocchi e Chiti, 1903.

Atti del Congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto in Roma nell' aprile 1900. — In-8°, Rome, Spithöver F. 15.

Bruscoli (G.). — L'Adorazione dei magi di Domenico Ghirlandaio nella chiesa degli Innocenti. — Firenze, Aveani, 1902.

Le même. — Lo Spedale di Santa Maria degli Innocenti. — Firenze, Aviani, 1902.

Duchesne Vaticana. — Note sur la topographie de Rome au moyen age. — Extrait des *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire.* — T. XVII, pp. 385-428 (suite). Rome, 1902.

Erbiceanu Cate-va nolite asupra architecturie crestine (Quelques renseignements sur l'architecture chrétienne.) Biserica Orthodoxa romana, 1902, t. XXVI.

Martini (A.). — Despotti Mospignotti il duomo di S. Giovanni oggi battistera. — In-8°, Florence. Alinari, 1902.

Milani (L.-A.). — Studie materiali di archeologia e numismatica. — In-4°, 222 pp. et pl. — Florence, B. Seeber, 1902.

Monti (S.). — Storia ed arte nella provincia ed antica diocesi di Como. — In-4°, XII, 568 pp. et 241 illustré. Côme, Nani, 1902. L. 15.

Venturi (A.). — Storia dell' arte italiana T. II, dell' arte barbarica alla romanica. — In-8°, 673 pp. et 506 phototypies. — Milan, Hoepli, 1902.

Espagne.

Del Arcoy Molinero (A.). — Notas arqueologicas de la diocesis de Tarragona. III Iglesias de Vilaseca y Ecpluga de Francoli. — 3e série, t. VI, pp. 363-370). Extrait de *Revista de archivos, bibliotécas y museos.*). — Madrid, 1902.

Majorque artistique, archéologique, monumentale. — Nouv. éd. de 175 pp., 150 illust., 89 pl. héliotypiques. In-folio. Barcelona, Mk. 55.

Autriche.

Gerbert (M.). — Scriptores ecclesiastici de musica Sacra potissimum. — Petit in-4°. Trois volumes 1200 pages. — Graz (Styrie), Meyerhoff, 1903.

Magyar (M.). — Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie. — 120 fig., 55 pl., 16 Chromos. Gr.-Quart. Budapest, 1897-1902. Mk. 255.

Nicolas Mikhalovitch, Grand-duc, Louis de Saint-Aubin, Trente-neuf Portraits 1808-1815. Saint-Pétersbourg, 1902. En portefeuille. Mk. 12.50. Edition de luxe. Mk. 62.

Russie.

Neumann (A.-W.). — Der Dom von Parenzo. — 53 pl. photogr. M. 60. Vienne, Wlha, 1902.

Belgique.

Buls (Ch.). — L'Esthétique de Rome. — Brochure. — Bruxelles, Lefebvre, 1903.

Carlier (A.). — Les Valenciennes. — In-8°, avec fig. et pl. fr. 3,50.

* Casier (J.). — Au pays Rhénan, plaquette in-8° de 37 pp., édition de luxe. (Extrait de l'*Assoc. belge de photographie.*)

Cogen-Ledeganck (Clara.). — Béguine et béguinage. Begijntjes en begijnhoven, — dessins par Mme De Meert. — Gand. Librairie néerlandaise.

De Prelle de la Nieppe. — Catalogue des armes et armures du Musée de la Porte de Hal. (*Not. hist.* par J. Van Malderghem). — In-8°. 5 fr.

Destrée (J.). — L'industrie de la tapisserie a Enghien et dans la seigneurie de ce nom. — In-8° avec fig. et pl. 2 fr. 50

* Destrée (J.), Kymeulen (J.) et Thys (H.). — Les musées royaux du parc du cinquantenaire et de la porte de Hal a Bruxelles, Armes et Armures d'art. — Bruxelles, A. D. Kymeulen, 15e livraison.

* Maeterlinck (L.). — Le Genre satirique dans la peinture flamande. — In-8°, 372 pp. nombreuses gravures. Gand, Librairie néerlandaise, 1903. 7 fr. 50.

Müntz (E.). — Musée d'art (Le). — Galerie des chefs-d'œuvre et précis de l'Histoire de l'art, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. — In-4°, 900 grav. et 50 pl. 22 fr.

Piters (A.). — Histoire élémentaire des Beaux-Arts. — Architecture. — In-4°, fig. et pl. Ad. Hoste. Gand. Rel. 4 fr.

Pol de Mont. — L'Évolution de la Peinture néerlandaise aux XIIIe, XIVe et XVe siècles et a l'Exposition de Bruges. — In-4°, 200 pl. Prix en portefeuille fr. 400; chaque livr. 18 fr. 75.

* Schmeitz (L'abbé P.). — La basilique de Saint-Servais a Maestricht, batie par S. Monulphe et ses constructions romanes. — In-8° de 124 pp. Tongres, Collée, 1902.

Schmidt (E.), traduction de Peyre (H.). — Les villes d'art célèbres. Séville. — In-8°, 156 pp., 111 gr. Paris, Laurens, 1903. 4 fr.

Van de Woestyne (Karel). — Les Primitifs flamands a Bruges. — De vlaamsche Primitieven hoe ze waren te Brugge. — Gand, Librairie néerlandaise.

Van Malderghem (J.). — La Porte de Hal (De obbrusselsche poort) a Bruxelles ; description et histoire. — (Extr. du *Catalogue des armes et armures du Musée de la porte de Hal.*). — Bruxelles. Em. Bruylant, 1903, 51 pp.

Hollande.

* Peintures ecclésiastiques du Moyen Age (Naarden, Warmenhuizen et Alkmaar).

Chronique. SOMMAIRE : MONUMENTS ANCIENS : hôpital de Tonnerre ; église de Creil ; palais de Justice de Paris ; église Saint-Gervais ; monument de Perpignan ; palais de justice de Rouen ; campanile de Venise ; cathédrale de Florence ; Rome, forum ; collégiale de Nivelles ; portail roman à Esslingen ; Steen de Gérard-le-Diable à Gand. — MUSÉES : Musées de Milan. — VARIA : tableaux anciens à Bruges ; dessins d'Overbeek.

Monuments anciens.

TONNERRE. — Nous apprenons avec plaisir qu'après bien des vicissitudes, le sort de l'hôpital de Tonnerre, ce bel édifice fondé en 1293 par Marguerite de Bourgogne, reine de Naples et de Sicile et que Viollet-le-Duc considérait comme l'un des plus beaux exemples de l'architecture civile du XIIIe siècle, est enfin fixé de façon conforme aux désirs de tous les amis du vieux monument : la grande salle ne sera pas convertie en marché public et sera réparée aux frais de l'État.

***

Creil. — L'église Saint-Évremond de Creil, charmant spécimen de l'architecture de transition, probablement de la fin du XIIe siècle, depuis longtemps désaffectée et déclassée, vient d'être abattue par une municipalité ignorante, avec la complicité de la Commission des Monuments historiques, qui aurait pu faire classer de nouveau l'édifice.

On annonce également la vente prochaine, à Senlis, d'une autre église désaffectée, l'antique collégiale de Saint-Frambourg.

***

On vient de découvrir au Palais de Justice de Paris une série de vitraux anciens qui, sous la poussière des combles, étaient enfouis dans une vieille caisse.

Ces vitraux datent des XIIe, XIVe et XVe siècles, et proviennent des chapelles de la Cité détruites lors de la Révolution. Ils servirent, en 1820, à boucher les panneaux vides de la Sainte-Chapelle ; puis ils furent enlevés en 1852, car leurs sujets ne s'harmonisaient pas avec ceux des autres verrières.

Une quinzaine de ces vitraux seront reconstitués et serviront à garnir les baies de la loge de Louis XI. Les autres seront envoyés au musée de Cluny.

***

Paris. — Dans la dernière séance mensuelle de la Commission du Vieux-Paris, M. A. Hallays a lu un rapport sur une visite faite par une délégation de la Commission aux caves ogivales disposées sur deux étages dans une maison de la rue Laplace. — Il a fait part ensuite de la découverte, dans un placard ignoré de l'église Saint-Gervais, d'un missel du XVe siècle fort artistiquement enluminé. Sous ce missel se trouvait le livre de messe de la chapelle de Saint-Jean-en-Grève, qui s'élevait à l'endroit occupé actuellement par la salle Saint-Jean, à l'Hôtel de ville, et ce livre contient les noms et adresses de la plupart des seigneurs et bourgeois qui habitaient alors la cité. M. Sellier a parlé de huit sarcophages mis à jour récemment au cours des travaux des fondations d'un immeuble rue Clovis, à côté de la tour du lycée Henri IV.

***

On lit dans le *Journal des Arts :*

Le défilé des municipalités vandales continue sans fin, et on peut se demander ce qu'il restera debout dans vingt-cinq ans de la parure historique de la vieille France. Ce qu'on ne détruit pas, on le mutile, on dépouille les monuments épargnés de leurs accessoires nécessaires qui en faisaient des organismes vivants, on les isole comme de grands bibelots, ou bien on les mutile par des adjonctions du plus détestable style moderne. C'est Perpignan que je mets aujourd'hui sur la sellette.

Les voyageurs pressés d'arriver à Barcelone ne s'arrêtent guère dans l'ancienne capitale du Roussillon ; ils ont tort. Perpignan vaut bien une journée ; ses églises en briques, à une seule nef, avec chapelles entre les contreforts, donnent au touriste un avant-goût du luxe décoratif que l'on va rencontrer partout en Espagne. La cathédrale Saint-Jean, qui n'a qu'une façade de masure, est un des plus beaux vaisseaux du Midi français. Le retable en marbre blanc du maître-autel, le buffet d'orgues du XVIe siècle, les chapelles décorées avec un luxe souvent d'un goût douteux, du moins jamais plat, le tombeau en marbre d'un évêque, daté de 1695, mais, en ce temps de machines d'opéra funèbres, conservant encore la belle formule des gisants du moyen âge, les fonts baptismaux et le haut bénitier, aussi en marbre, placé près de l'entrée occidentale, méritent toute l'attention du visiteur.

La ville abonde, d'ailleurs, en vieilles rues et en vieux logis, dont quelques-uns annoncent déjà la noble et fière Espagne féodale. Ce sont des cours avec galeries auxquelles on accède par des escaliers extérieurs qui font penser à celui du Bargello, à Florence, des carrelages émaillés, enfin une architecture privée très personnelle qui a quelque chose d'arabe et de gothique à la fois. Les portes de ces demeures, dont quelques-unes sont bien conservées, présentent un arc brisé ou un cintre formé d'énormes claveaux taillés et appareillés à la perfection, sans autre ressaut qu'un léger filet à l'extrados. Dans une maison voisine de la Loge de Mer, dont je parlerai plus

loin, les claveaux arrivent au colossal ; l'orifice de la Cloaca Maxima des Tarquins, à Rome, n'offre rien de plus solidement gigantesque. Et au-dessus, à l'étage, les baies montrent de triples trilobes, soutenus par des colonnettes de marbre, faites manifestement au tour et d'une délicatesse à désespérer ceux qui fournissent de supports métalliques l'architecture contemporaine. Et les colonnettes de ce logis, que j'ai vu autrefois servir de Palais de Justice, supportent depuis plus de quatre siècles, le poids des maçonneries supérieures, sans avoir rien perdu de leur impeccable rigidité. J'ai trouvé, du reste, encore mieux en Espagne, et j'ai vu à Valence une colonnette de même famille, qui ressemblait, non plus à une barre de fer, comme celles de Perpignan, mais à une aiguille à tricoter. L'audace du constructeur en pierre ne saurait aller plus loin.

Près de là, sur la place de la Loge, voici, faisant angle, l'ancienne Loge de Mer ; c'est un bâtiment du XVe siècle, à devantures sans ressauts, ouvert, au rez-de-chaussée, d'arcs en ogive, de fenêtres conjuguées au premier étage, couronné d'une balustrade en pierre, et projetant encore à son angle, comme une enseigne, le navire symbolique des gens de mer. Un édifice très curieux, unique dans le Midi de la France, et dont les détails rappellent beaucoup les palais vénitiens, surtout le palais Foscari, la *Ca d'Oro ;* les deux sont, du reste, à peu près contemporains ; le vénitien, de la première moitié du XVe siècle ; le roussillonnais, de la seconde.

J'ai encore vu, mais je parle de longtemps, la Loge de Mer intacte ; le rez-de-chaussée, bien qu'occupé par un café, n'avait subi aucune atteinte sérieuse. On me dit qu'on vient de lui infliger l'outrage d'une lourde marquise en verre et fer forgé.

Quand on tourne le dos à la Loge de Mer, pour aller se promener dans l'incomparable allée de platanes établie hors de la ville au pied des fortifications, la rue descendante apparaît barrée par une énorme et haute muraille plane, percée irrégulièrement de quelques baies étroites ; la brique règne seule ici et les soleils du Roussillon lui ont donné une belle teinte de bois de rose. Du côté extérieur saillissent deux tours demi cylindriques, avec cet éperon destiné à écarter les attaques du point faible qui est le centre de la courbure. Des machicoulis étroits et hauts soutiennent le crénelage supérieur et de la plate-forme jaillit une tourelle octogone, aussi couronnée de machicoulis et portant une petite coupole, hélas ! moderne. C'est le Castillet, le plus beau morceau d'architecture militaire en briques existant en France ; il remonte au XIVe siècle et s'appuyait autrefois à l'ancienne partie des fortifications qui s'étendait le long de la rivière la Basse. Mais il y a un demi-siècle la ligne d'enceinte a été reportée plus au Nord, de manière à englober tout un nouveau quartier, et l'ancienne courtine a fait place à un quai. De ce côté le Castillet est donc dégagé et montrerait libres du haut en bas ses fières murailles qui prennent des teintes de flamme sous les rayons inclinés du soleil couchant, si, sous prétexte d'écurie pour je ne sais quel service, le génie militaire n'avait imaginé de déposer au pied un de ces cubes de maçonnerie hideuse dont il a seul le secret. Il y avait dans Perpignan des hectares de terrains militaires où placer cette horreur et, avec leur flair coutumier, les ingénieurs militaires l'ont mise précisément là où elle gâtait le plus un bel aspect.

A l'origine, le Castillet était une porte, mais pendant la courte durée de l'occupation française à la fin du XVe siècle, on en fit une sorte de donjon et l'entrée de la ville fut reportée dans une construction nouvelle, le petit Castillet attenant au grand. Moins élevé que l'ancien, il présente les caractères de l'architecture du Nord, les machicoulis sont moins hauts et le crénelage est remplacé par un chemin de ronde à muraille pleine avec meurtrières. L'ensemble conjugué de ces deux constructions forme un groupe rare par la beauté variée mais bien équilibrée des lignes. En avant, de gros bastions plus modernes empâtent le pied de la vieille forteresse aragonnaise, rien de mieux que de les faire disparaître. Malheureusement, si les projets municipaux épargnent le grand Castillet, ils sacrifient le petit, ce qui serait détruire le grand charme du tout ; la circulation n'est pas si grande sur ce point qu'on ne puisse conserver l'ancienne porte ; en tout cas, puisque l'enceinte bastionnée va être démolie, rien ne serait plus facile que de tracer une courbe qui conserverait intacte une de ses principales beautés à la ville.

On dit qu'un mouvement d'opinion se manifeste à Perpignan dans le sens de la conservation totale ; mais quand un Conseil municipal a un acte de vandalisme en tête, les pétitions n'y peuvent rien. Et ce ne sont ni le pouvoir central, ni la Commission des Monuments historiques, l'un et l'autre si faibles avec les forts, si forts avec les faibles, qui sauveront le petit Castillet.

Et puisque j'en suis à parler de Perpignan, je ne puis que conseiller aux touristes de visiter la citadelle ; ils remarqueront la porte extérieure, avec ses termes colossaux et l'inscription en l'honneur de Philippe II ; la cour de l'ancien palais des rois d'Aragon, pas trop gâtée par le Génie militaire, et un excellent exemplaire du bel art catalan, la porte en marbre blanc et rouge de la chapelle, enfin le très ample panorama que l'on découvre du haut de la tour et qui va de la mer à la double cime du Canigou. Au coucher du soleil, en été, l'embrasement des montagnes, des Albères surtout, cette partie extrême des Pyrénées qui s'en va tomber dans la Méditerranée, est quelque chose à faire trouver raisonnables les Ziems les plus fulgurants. On dirait d'immenses cristaux en fusion et que par des nuances infinies on voit passer du rouge de braise au pourpre, puis au violet, enfin au bleu refroidi et sombre, alors que s'allument au ciel les premières étoiles. L'illumination tant vantée des Alpes est peu de chose au prix de ces splendeurs.

Et, si l'on a une demi-journée en excédant, que le voyageur pousse jusqu'à l'ancienne cité épiscopale d'Elne, une station de chemin de fer de Barcelone, à dix ou douze kilomètres de Perpignan. L'ancienne Illiberis, qui vit camper sous ses murs Annibal, est une ville morte, mais de mine altière, posée sur un monticule isolé, et que hérisse superbement la tour carrée aux graves arcatures plaquées de marbre noir de l'ancienne cathédrale. A celle-ci est attenant un cloître en marbre blanc des XIIe et XIVe siècles, qui est un des plus curieux et des plus riches qui existent en Europe. Ah ! si une si belle chose était en Italie !

Je n'en dis pas plus sur le Roussillon où sont nombreux les monuments et d'un type remarquable; une telle étude me mènerait beaucoup trop loin. Mais aux curieux de tableaux présentés par la vie, je signalerai les belles Catalanes marchant, avec des airs de princesses foulant les parquets d'un palais, sur les cailloux revêches des rues et des trottoirs ; les vieux paysans au bonnet rouge, montés, fiers et graves, comme des hidalgos, sur des ânes aussi grands, aussi nobles que des chevaux ; enfin, les Gitanes, qui pullulent ici, avec leur teint, leurs yeux et leurs dents de princes hindous en guenilles, montrant leurs corps souples, nerveux et bronzés, qui semblent des statues florentines descendues de leurs piédestaux pour se mêler à la vie des hommes.

André ARNOULT.

* * *

L'escalier et le mur crénelé du Palais de Justice de Rouen, contre l'édification desquels la presse a tant protesté, viennent d'être condamnés par la Direction des Beaux-Arts à disparaître.

***

Venise. — Le 25 avril a eu lieu à Venise, en présence du prince royal, du ministre de l'Instruction publique italien M. Nasi, de M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique de France, et du maire de Venise, comte Grimani, la pose solennelle de la première pierre du nouveau Campanile, qui sera réédifié exactement sur le modèle du précédent. On pense que la construction sera terminée dans quatre ans.

***

Florence. — Au cours de travaux exécutés à la cathédrale Santa Maria del Fiore, à Florence, où l'on mettait en place la nouvelle porte centrale, œuvre de Passaglia, on a découvert, en déplaçant l'autel de la Sainte-Trinité, une inscription qui accompagnait jadis le sarcophage de l'évêque Orso, dont cet autel avait pris la place, et cette inscription donne le nom de l'auteur du monument : *Opera — De Lenis Natus Ex Magno Camaino.* Ce Camaino était un disciple de Giovanni Pisano, et le monument fut exécuté en 1321, à la mort de l'évêque Orso.

Des lavages pratiqués sur les parois en pierre de la chapelle, annonce le correspondant du *Temps*, ont remis au jour les traces d'importantes décorations polychromes faisant fond au sarcophage. En outre, près de la fenêtre voisine, et sous une teinte couleur de pierre, l'architecte qui dirige les travaux s'est aperçu qu'il y avait des auréoles de saints en relief. Or, après avoir enlevé la couche qui les recouvrait, sont apparues, en effet, plusieurs têtes de saints à nimbes d'or. Ce sont des peintures du *trecento* ou du *quattrocento*, alternées de riches ornementations. En poursuivant les recherches, on s'est rendu compte que les parois latérales de l'église sont toutes couvertes de semblables décorations cachées de la même façon. Il y a là tout un travail délicat à effectuer pour rendre à la lumière ces intéressantes peintures.

La précieuse mosaïque de Taddeo Gaddi, représentant le *Couronnement de la Vierge*, située au-dessus de la grande porte, à l'intérieur, a été restaurée. Les fresques, peintes par Santi di Tito, élève de Michel Ange et d'Allori, qui sont de chaque côté de la mosaïque, ont été nettoyées.

***

Rome. — Une huitième tombe archaïque a été découverte dans les fouilles du Forum, près du temple d'Antonin. La tombe renferme un trône et un tronc d'arbre creusé contenant le squelette d'un jeune enfant. A côté de ce cercueil, se trouvent dix vases funéraires rouges et noirs. Cette découverte confirmerait la thèse d'après laquelle Rome existait longtemps avant Romulus.

***

Nivelles. — Les travaux de restauration de l'antique collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles, dont nous avons souvent parlé, sont terminés.

L'entreprise actuelle ne comprenait que la restauration du chœur et de l'absidiole, dégagés du revêtement Louis XV qui en dénaturait le caractère. La sobre architecture du XIe siècle a réapparu dans sa majesté.

On sait que la collégiale de Nivelles est un des plus remarquables monuments de l'architecture romane de Belgique. Elle fut fondée en 645 pour un collège de chanoinesses et dédiée à sainte Gertrude. Incendiée en 1046, elle fut reconstruite et consacrée en 1048. Rebâtie et restaurée à différentes époques, l'antique basilique porte la marque de plusieurs styles différents. Elle a trois larges nefs, éclairées par des fenêtres en plein cintre, de forme austère. Sa façade occidentale est surmontée d'une grosse tour carrée sur laquelle, au siècle dernier, on a édifié une fine et haute flèche de fer ; cette tour est flanquée de deux tourelles rondes, nommées tour de Madame et tour de Jean de Nivelles ; cette dernière portait jadis un carillon, et un mannequin doré (Jean de Nivelles) heurtait les heures en tournant sur son pivot. En avant de la grosse tour, se dressait jadis la contr'abside ; sur le côté nord se conserve encore le portail roman, dit de Samson et un morceau d'art archaïque des plus remarquables. Sainte-Gertrude possède de plus une crypte intéressante du plus pur style roman, qui vient également de subir une restauration complète.

Les travaux de restauration, qui ont été dirigés par M. Arthur Verhaegen, ont nécessité une dépense d'une centaine de mille francs, couverte en grande partie par la ville.

***

Die Woche, la revue allemande bien connue, rend compte, en ces termes, d'une découverte archéologique romane (dernière période).

« A Esslingen, la vieille ville si intéressante par ses vénérables monuments, on vient de faire, dans le cours des travaux de restauration de la superbe Dionysius Kirche, une découverte des plus importantes, notamment celle du magnifique portail (Prachtportal) entièrement recouvert jusqu'ici, et appartenant à la période romane.

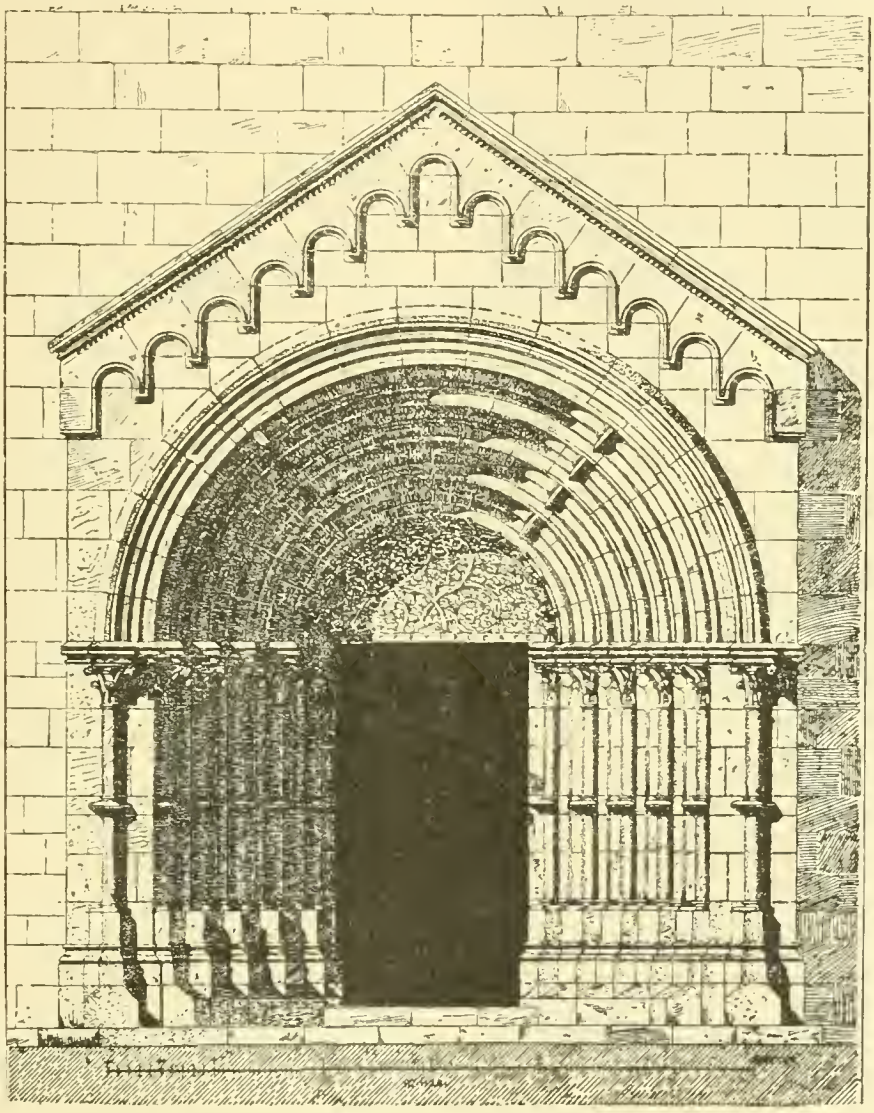
« Depuis longtemps déjà, divers indices avaient donné aux gens du métier la certitude qu'à l'endroit occupé par

la petite porte gothique qui conduit de la direction nord vers le porche de la Tour située du même côté, avait dû s'ouvrir autrefois un grand portail roman.

« La restauration récemment achevée des tours de l'église avait fourni une occasion opportune pour rechercher dans le gros mur lui-même les restes de ce portail.

« Les investigations donnèrent lieu à un résultat inattendu : Non seulement l'ancien portail était de proportions beaucoup plus importantes qu'on ne l'avait conjecturé, mais, en outre, la riche ornementation des chapiteaux et l'originalité du style ne souffraient aucune comparaison avec n'importe quel ouvrage similaire de la même époque soit dans le Wurtemberg, soit dans l'Allemagne du Sud en général.

« Tout au plus pourrait-on trouver quelque ressemblance entre le portail d'Esslingen et ceux du couvent de Heilbronn et de St-Jacques, et cela seulement encore dans les formes générales et les proportions d'ensemble, mais nullement quant aux nuances propres du style.



Portail d'église romane à Esslingen.

« Le portail d'Esslingen représente la dernière forme du roman, ou la première forme du gothique que nous connaissions — et ainsi s'explique que nous ayons affaire au plein-cintre et non à l'arc ogival, comme l'aurait exigé le style des chapiteaux presque complètement gothique.

« Ce portail, qui n'eut jamais son pareil dans le Wurtemberg, ne pourra malheureusement être de si tôt rendu accessible à la vue du public.

« Le dessin ci-contre n'est qu'une reconstitution, exactement faite d'ailleurs, d'après les restes qui ont été mis au jour.

« Le manque de solidité de la tour,— lequel précisément provoqua autrefois l'emmuraillement du portail, — s'oppose au dégagement complet des restes de celui-ci.

« Pour pouvoir reconstruire le portail dans les conditions

voulues, il faudrait une somme d'environ 40,000 marks, et la communauté paroissiale d'Esslingen ayant déjà eu à s'imposer de lourdes charges pour la restauration générale de la Dionysius Kirche, est dans l'impossibilité de pourvoir à une semblable dépense, à moins qu'elle ne puisse compter sur certaines interventions.

« Si elle trouvait les ressources nécessaires, l'Allemagne s'enrichirait d'un morceau d'architecture tel qu'il en existe peu en territoire allemand tant sous le rapport de la magnificence que des dimensions — le portail reconstitué aurait sa place marquée dans tous les traités d'art et d'architecture [1]. »

***

Gand. — On vient de terminer la restauration du vieux manoir Gantois, dit de Gérard-le-Diable, et remontant au XIIIe siècle. L'aile principale, conservée jusqu'à notre époque, a été restaurée ; en outre, sur les substructions d'une autre aile détruite on a élevé, une construction nouvelle qui forme avec l'ancienne un ensemble harmonieux.

L'aménagement intérieur de Gérard-le-Diable, dit le *Bien-Public*, a été poursuivi avec la préoccupation de respecter les « témoins » anciens et de remettre au jour les détails intéressants. Deux salles importantes ont été reconstituées. C'est d'abord la grande salle surmontant la crypte du côté de l'Escaut, très imposante avec ses grandes baies ogivales. Signalons ici, que ces baies, dont l'authenticité a été contestée jusqu'en ces derniers temps, ont conservé à l'intérieur leurs encadrements en moellons; ceux-ci ont été laissés apparents au milieu du crépissage et attestent, par conséquent, la sagacité de la restauration extérieure. Les anciens sièges de pierre ménagés entre les fenêtres ont été également conservés ; il en est de même d'une forte moulure en moellon qui surmonte les arcs de ces baies et qui a permis de déterminer l'emplacement de l'ancien plafond de bois.

Au-dessus de cette salle, il en est une autre où l'on a retrouvé les mêmes sièges de pierre. Cette salle est surmontée d'une belle voûte en bardeaux, et il en est de même d'une troisième salle, de dimensions un peu plus restreintes, qui forme le second étage de la partie nouvellement construite.

Ces trois salles seront prochainement affectées aux archives, et certes, au point de vue esthétique, l'on pourra regretter que leurs belles proportions soient condamnées à disparaître derrière l'amoncellement des paperasses, encore que celles-ci renferment les sources les plus authentiques de notre histoire nationale. Il est vrai de dire que cet entassement, d'ailleurs inévitable, n'est pas plus déshonorant pour les murs vénérables de Gérard-le-Diable que la mission d'abriter les pompiers et leurs pompes, dont le vieux manoir était primitivement investi.

Nous estimons seulement qu'on eût pu, sans inconvénient, laisser à découvert, dans la grande salle du château les intéressantes fresques qui y furent exécutées au XVIe siècle par les Augustins. Ces fresques, qui représentent trois apôtres, seront prochainement cachées par les archives et elles seront, dès lors, perdues pour les archéologues.

Entre la cathédrale et le château s'élève une très élégante construction, conçue dans le style du XIVe siècle, transition excellente entre l'architecture sobre et farouche de Gérard-le-Diable et le style plus fleuri de Saint-Bavon. Cette construction, qui forme avec le château un angle légèrement aigu, communique avec lui par un pont de pierre sur lequel règne un passage et que recouvre une toiture. Ce pont, qui relie les deux bâtiments d'une manière très originale, ajoute beaucoup à l'effet d'ensemble du château.

Au point de vue pittoresque, l'achèvement de Gérard-le-Diable est, de l'avis unanime, un des plus heureux travaux d'embellissement exécutés à Gand en ces dernières années. Par sa silhouette originale, par l'agencement original des divers corps de bâtiment et par l'ingénieuse combinaison des lignes, Gérard-le-Diable est devenu un des beaux coins de notre ville et fait le plus grand honneur à M. Arthur Verhaegen, qui en offrit gracieusement les plans au gouvernement et dirigea les travaux au point de vue artistique et archéologique.

M.

1. Le n° suivant de la « *Woche* » revient sur la découverte d'Esslingen pour indiquer les dimensions du portail :

L'ouverture de la porte à l'intérieur du portail est de $2^{m},06$ en largeur et de $3^{m}18$ en hauteur. Vers l'extérieur, les parois s'élargissent de manière à atteindre un diamètre (Durchmesser) de $5^{m},60$.

La construction de la Dionysius Kirche remonte aux environs de l'année 1200.

D'après l'inscription figurant au bas du dessin, M. l'architecte Benz, l'auteur de l'article et du dessin, est conservateur des monuments antiques du district d'Esslingen.

Musées.

USÉES de Milan.—Les précieuses collections municipales réunies à l'ancien château de Milan viennent de s'enrichir d'une série de quatorze portraits des Sforza, par Bernardino Luini, peints à fresque, de profil, dans des médaillons circulaires.

Bien que les plus anciens des personnages représentés n'aient pas été peints d'après nature, ces portraits n'en sont pas moins de toute beauté et forment une série unique pour l'art et l'histoire. Ils se trouvaient à Milan même, cour Magenta, dans le palais du comte Martini di Cigala, l'ancienne maison Pianca, achetée en 1490 par Ludovic le More, et située non loin du couvent de Sainte-Marie des Grâces.

***

Le musée Brera vient de recevoir un fort beau portrait du poète Girolamo Casio, peint par Boltraffio vers 1500. Girolamo Casio, né vers 1470, mort à Rome en 1533, fut le favori des papes Léon X et Clément VII. Le tableau, très enfumé et masqué sous une couche épaisse de vernis, a dû être restauré par le professeur Luigi Cavenaghi ; le personnage a une couronne de laurier et pose la main droite sur un papier qui porte quelques lignes d'écriture. Mais couronne et papier ont été ajoutés à la peinture primitive, sans doute lorsque Casio eut été couronné en 1523 ; à cette date, Boltraffio était mort depuis sept ans. Le portrait de Brera offre l'image très captivante d'un homme jeune et imberbe, aux longs cheveux tombant en grosses touffes, à la physionomie intelligente, réfléchie et douce.

***

Le musée Poldi-Pezzoli, qui est moins un musée à proprement parler que l'hôtel d'un homme de grand goût et conservé avec son caractère d'habitation privée remplie d'œuvres d'art, vient de recevoir un objet précieux de vitrine et un tableau intéressant. Le premier est un émail à fond bleu appliqué à une paix en forme de triptyque cintré, haut d'une quinzaine de centimètres. La plaque centrale présente la *Nativité*, le revers la *Crucifixion*, les volets intérieurs offrent les figures debout de S. Bernardin de Sienne et de saint Louis de Toulouse ; à l'extérieur est peinte une *Annonciation* qui est la partie la plus remarquable de ce travail de miniaturiste en émail. La monture, d'un excellent goût, est faite de dauphins en argent doré et porte sur deux cornes d'abondance qui jaillissent d'un pied octogone. Ce petit morceau d'orfévrerie émaillée lombarde est du XVe siècle et provient de l'église de Rivolta d'Adda.

Le tableau est de la main d'Andrea Solario, dont le musée Poldi possédait déjà sept œuvres de la meilleure qualité. C'est même au musée Poldi que l'on peut prendre pleinement contact avec ce maître charmant et rare. Nous avons ici une réplique de ce type cher à l'artiste, dont le Louvre possède un si bel exemplaire, la *Vierge au coussin vert*, qui, placé au Salon carré, supporte sans faiblir les plus écrasants voisinages. Ne parlons pas ici de maternité divine et d'Enfant-Dieu, la scène est de la plus pure humanité, une mère allaitant son enfant, mais la beauté, la pureté expressive des figures, l'exécution à la fois précise, colorée et souple, élèvent au-dessus de la réalité vulgaire, ce petit panneau haut de 37 centimètres, large de 28, que le musée Poldi doit à la générosité d'un membre de la Commission consultative, M. Aldo Noseda.

Parmi les œuvres analogues de Solario, on peut citer un tableau de la collection Crespi, à Milan, où manque le coussin caractéristique ; ensuite deux autres panneaux, dont l'un se trouvait dans la collection Marenzi, à Bergame, aujourd'hui en Amérique, l'autre au musée public de la même ville. Dans le tableau du musée Poldi, comme dans celui du Louvre, le vert intense du coussin s'harmonise parfaitement avec les colorations éclatantes, rouge et bleu, des vêtements de la Vierge Mère. On retrouve enfin ce coussin que Solario se plait à interposer entre la pierre d'appui et les chairs délicates de l'Enfant divin, dans une petite peinture appartenant à M. Schweitzer, de Berlin, où l'Enfant est représenté dormant entre les bras de sa Mère.

H. Chabeuf.

Varia.

RUGES. — Une partie des chefs-d'œuvre qui excitèrent l'admiration des visiteurs de l'exposition de Peinture ancienne à Bruges, en 1902, est vouée à la ruine prochaine, entassés qu'ils sont dans le local humide de l'*Académie*.

Les conservateurs de musées de l'*Europe* entière, écrit M. P. V. dans le *Bien Public*, les autorités les plus compétentes en la matière délicate des soins à donner aux tableaux, ont envoyé, à ce sujet, à M. Kervyn des déclarations catégoriques ; M. Weale, qui a passé des années à Bruges, pour y étudier l'histoire de nos maîtres du XVe siècle, affirme que les tableaux de van Eyck, de van der Goes et de David *ont souffert depuis* 1861.

Ajoutons que l'état actuel des tableaux de Bruges n'est pas sans inspirer de graves inquiétudes.

« L'état du fameux van Eyck, de Bruges, écrit M. Bredius, l'éminent conservateur du musée de la Haye, m'a paru *très peu satisfaisant*. Il y a des parties fendillées qui me causent des inquiétudes. Je suis de ceux qui détestent toute restauration superflue, mais, très conservateur, je veux justement et surtout conserver. Pour cela, on ne doit pas rester passif toujours. »

M. Benoît, conservateur au musée du Louvre, insiste sur les soins urgents qui doivent être donnés aux tableaux brugeois. « Ces mesures, écrit-il, me semblaient tellement s'imposer cet été que je ne doutais pas un seul instant qu'il y eût unanimité chez vous pour les prendre à bref délai, *le plus bref délai possible*. »

La situation des van Eyck et David, écrit M. Cardon, dont la compétence pour tout ce qui concerne les soins à donner aux tableaux est reconnue, est *pleine de périls*... Déjà, en 1896, nous avons jugé qu'il était *absolument nécessaire* de fixer certaines parties soulevées qui pourraient bien, un de ces jours, se détacher complètement du tableau. »

M. A. J. Wauters, l'un des membres les plus éminents de la Commission du Musée de Bruxelles, est du même avis. « Le grand van Eyck, écrit-il à M. Kervyn, avait, dans le fond et au centre du panneau, des soufflures, lorsque je l'examinai en 1896. Elles y sont toujours. *Attend-on, pour y porter remède, que la peinture commence à s'émietter?* La soufflure, quand on ne s'y prend en temps, se développe, se crevasse et tombe, tare irréparable ! »

Il est urgent de transférer ces tableaux dans un local convenable, en attendant la construction nécessaire d'un musée.

***

Parmi les cadeaux que le Saint-Père a reçus à l'occasion de son jubilé, il y en a un qui, pour plusieurs raisons, lui aura causé une joie particulière. Il s'agit des sept cartons pour tapisseries composés par Overbeek, le grand artiste catholique mort en 1869, sur ce sujet: « les Sept Sacrements. »

Cette œuvre a subi une série de vicissitudes, que raconte le *XXe siècle* de Bruxelles :

Les premières esquisses qui s'y rapportent remontent à 1847. Le rêve d'Overbeek était de voir exécuter les ta-

pisseries pour lesquelles ces cartons étaient composés. De 1859 à 1867, il se vit quatre fois sur le point de voir réaliser ce rêve, grâce successivement à l'archevêque de Vienne, cardinal Kauscher, au roi Louis Ier de Bavière, au prince Orloff Davidoff, qui, enthousiasmé par l'œuvre, voulut y intéresser le Tsar, enfin au directeur du musée de Düsseldorf. Chaque fois, quelque circonstance vint, souvent au dernier moment, anéantir son espoir.

Il est admirable de voir avec quelle sérénité le grand artiste catholique soutint chacune de ces épreuves, ne se décourageant jamais, toujours prêt à recommencer des pourparlers pour tâcher d'assurer l'exécution de ces tapisseries dont il souhaitait tant de voir quelque part un temple de Dieu embelli. Cette sérénité s'explique par la conception profondément chrétienne qu'avait de l'art cet homme des temps modernes digne de vivre dans les siècles où les artistes œuvraient comme s'ils priaient. Il a manifesté ses sentiments à cet égard justement dans un texte qu'il fit imprimer à propos de cette composition : « L'art, y dit-il, est pour moi comme une harpe de David, sur laquelle je voudrais sans cesse faire retentir des psaumes à la louange du Seigneur. C'est comme des psaumes de cette façon que je voudrais voir considérer les sept tableaux des sept sacrements. » Et, à propos toujours de cette œuvre, que semblait poursuivre la mauvaise fortune, il écrivait à un de ses amis : « Laissons le Seigneur en agir avec nous comme il lui plaît. Aux yeux du croyant l'avenir même le plus sombre s'éclaire, car il voit à travers les ténèbres, la lumière qui, de l'autre côté, dirige ses rayons vers lui. » Il exprimait aussi que « tôt ou tard la Providence procurerait une destination à son œuvre des sept sacrements. »

La foi d'Overbeek avait raison. Par l'intermédiaire d'une généreuse donatrice des bords du Rhin, cette œuvre d'inspiration si haute et d'exécution si noble vient, en effet, après tant d'années de vicissitudes, de trouver une destination telle que le maître n'en eût pas pu souhaitée de plus convenable, de plus belle. Après avoir été oubliés durant toute une génération dans les combles de l'Académie des Beaux-Arts de Dresde, les sept cartons ont maintenant trouvé place dans une galerie du Vatican, aux environs des fameuses tapisseries d'après Raphaël, qui,— voyez la coïncidence, — selon son propre témoignage, suggérèrent à Overbeek l'idée de son œuvre !

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Paris-Lille-Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

46me Année. — 4e Série.

Tome XIV (LIe de la collection).

5me livr. — Septembre 1903.

Florence. — La nouvelle porte majeure de la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur.

L'INAUGURATION de cette porte, au mois de mai 1903, a été une fête pour la cité ; elle a eu lieu en présence du roi et de la reine d'Italie, de l'archevêque de Florence, des autorités civiles et d'un peuple nombreux et empressé.

Depuis plus de cinq siècles, Florence attendait l'achèvement de la façade de son Dôme.

Je ne puis ici relater tous les incidents qui ont retardé ce travail ; il faut cependant rappeler qu'en 1855 le grand-duc de Toscane Léopold II prit la ferme résolution de doter définitivement la métropole d'une façade tant désirée.

Un concours fut ouvert ; l'architecte florentin E. de Fabris en fut le lauréat.

La souscription publique fournit un million de francs. Parmi les souscripteurs se trouvent le pape Pie IX, le roi Victor-Emmanuel, l'ex-grand-duc de Toscane, nombre de citoyens riches ou pauvres.

Le million n'aurait pas suffi ; mais les sculpteurs, — les statues sont très nombreuses, — eurent en honneur de collaborer à l'œuvre, sans rémunération pour leurs travaux personnels.

En 1887 la façade fut inaugurée.

Le programme de la décoration avait été rédigé par l'éminent érudit A. Conti ; elle avait pour thème essentiel la glorification de la Vierge et accessoirement la mémoire des saints patrons, des bienfaiteurs et des institutions de la cité.

Mais, après la façade de marbre, les mosaïques des lunettes des portes, il restait à remplacer par des portes en bronze les trois portes en bois posées en 1822.

Une souscription spéciale mais non publique donna 368,000 francs ; c'est plus

qu'il n'en fallait, grâce au désintéressement des artistes [1].

Un concours pour les trois portes fut organisé.

Florence aime les concours, comme la Grèce les aimait. Le souvenir du mémorable concours de 1401, pour une des portes du baptistère de Saint-Jean, auquel prirent part, après éliminations, Ghiberti et Brunellesco, est toujours vivant.

M. le professeur Passaglia, qui avait déjà exécuté plusieurs statues pour la façade, ne prit part qu'au concours d'une des deux portes mineures et de la porte majeure; l'éminent artiste l'emporta haut la main.

M. G. Cassioli reçut la commande de la seconde porte mineure.

La porte mineure de M. Passaglia fut posée en 1897; celle de M. Cassioli en 1899, et c'est en ce mois de mai 1903 que la porte majeure de M. Passaglia a été inaugurée.

Nous en donnons la reproduction, mais quelques explications sont nécessaires.

Le thème des trois portes est adéquat à la décoration sculpturale de la façade : la vie et la glorification de la Vierge Marie.

Au centre des deux vantaux et comme motifs principaux : l'Immaculée Conception et le Couronnement de la Vierge.

La Vierge immaculée est dans une auréole *a mandorla* en amande, entourée de Chérubins; au-dessus plane l'Esprit-Saint; au-dessous le monde terrestre est figuré par le serpent.

Les principaux personnages placés au bas de la *mandorla* sont les saints Pierre, Paul, Jean-Baptiste, Joseph.

Un ange tient une banderole avec les mots : *Maria sine labe originali concepta.*

1. Le fait d'une souscription plus que suffisante est rare ; sur la somme de 368,000, il reste environ 170,000 francs, que l'Opera du Dôme saura bien employer utilement.

Florence se glorifie d'avoir été la première cité d'Italie ayant fêté l'*Immaculata.*

En 1440 la peste sévissait; la Seigneurie convoqua le peuple, et une fête annuelle de l'Immaculée Conception fut décidée.

Le décret fut renouvelé en 1527, mais l'église spéciale qui avait été décidée ne fut élevée que plus d'un siècle après.

Sienne cependant conteste la primauté à Florence, pour l'église particulièrement.

En 1533, un temple fut consacré à l'*Immaculata ;* on y avait gravé l'inscription suivante :

In honorem Deiparæ sine labe conceptæ cui mysterio prima hæc civitas impendit in Italia observantiam.

Florence et Sienne ont toujours été en rivalité ; et Florence persiste dans son initiative.

Le Couronnement de la Vierge occupe l'autre vantail ; les figures placées au bas du sujet sont les saints protecteurs de Florence et de la Toscane : Zanobi, évêque de Florence, Bernardin de Sienne, Reinier de Pise et les saintes Marguerite de Cortone, Julienne Falconieri, Verdiana.

Les compartiments supérieurs et inférieurs de la porte sont occupés par les images en buste de saints, de prophètes, de pères de l'Église et de sibylles.

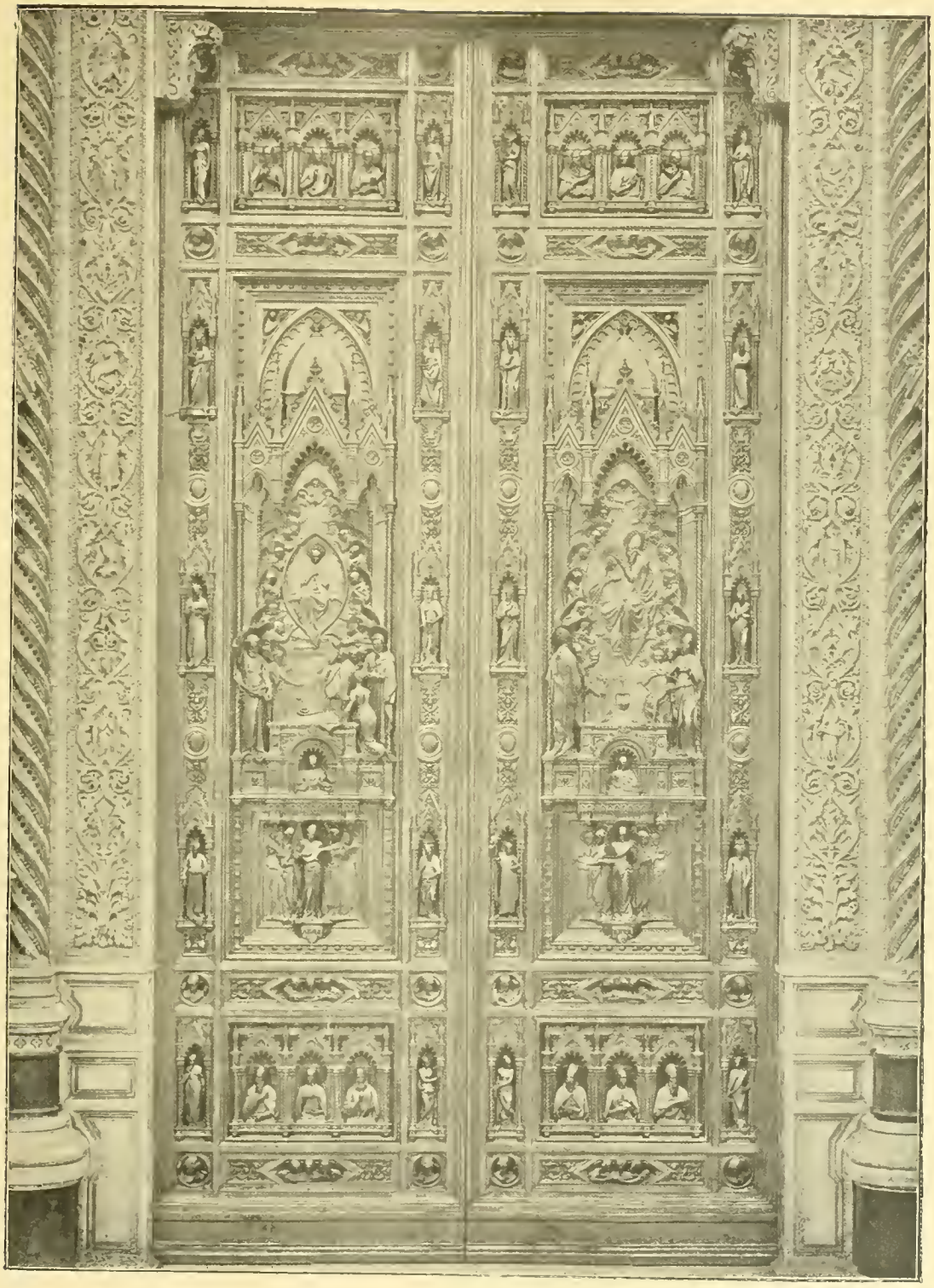
Dans les bordures montantes sont placées des statuettes de prophètes et de sibylles.

Le parti général de la porte majeure se retrouve, avec des variantes, dans les deux portes mineures.

La porte de M. Passaglia a pour motif principal la Présentation au Temple et le Mariage de la Vierge.

Celle de M. Cassioli : la Naissance de la Vierge et l'Assomption.

Que penser de ces ouvrages très importants ?



Nouvelle porte de bronze du dôme de Florence, par M. Passaglia, 1903.

Sans doute ils ne peuvent entrer en comparaison avec les portes du baptistère situé en face du Dôme.

Mais nous n'avons plus d'Andrea Pisano et de Ghiberti, et depuis longtemps l'Age d'or de l'Art s'est évanoui.

Il faut juger sans parti pris et ne demander à une époque que ce qu'elle peut donner.

Assurément les portes ne sont pas des chefs-d'œuvre absolus, mais ce sont de très bons ouvrages ; les divisions de l'espace sont logiques ; les figures sont rationnellement distribuées et traitées sans minutie.

L'aspect général est des plus satisfaisant et rentre dans l'esprit de la façade de E. de Fabris.

Et après tout je résume d'un mot mon opinion : Ni en Italie, ni ailleurs on ne pourrait citer des portes de bronze modernes pouvant rivaliser avec celles dont Florence vient de doter sa cathédrale.

GERSPACH.

L'église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes.

JEAN Molinet dit, en ses chroniques : « Pour avoir une église parfaite, il faudroit la nef de N.-D. d'Arras, le chœur de N.-D. de Cambrai et son embellissement d'épitaphes, la croisée de N.-D. de Valenciennes et le dom et clocher de N.-D. d'Anvers (1). » A cet assemblage pittoresque, mais quelque peu disparate, il est permis de préférer, — à cause même de son unité, — l'une de ces églises disparues à l'aide desquelles l' « indiciaire » des ducs de Bourgogne composait son édifice idéal. N.-D.-la-Grande de Valenciennes devait à sa « croisée », c'est-à-dire à son transept avec croisillons arrondis et semblables à l'abside du chœur, un aspect tout particulier qui frappait les visiteurs. Aussi, les habitants de la ville, en plus de l'attrait qu'ils y trouvaient dans un pèlerinage célèbre, étaient-ils fiers de leur monument ; de bonne heure ils se préoccupèrent d'en rechercher les origines et l'histoire.

Sur l'emplacement, disait-on, d'une chapelle bâtie par Charlemagne lorsqu'il vint « tenir ses estatz en Valenciennes, l'an 780 », et depuis « réduicte à mauvais party l'an 881 par les Normans et Wandales », le peuple revenu « à plus grande perfection chrestienne par les continuelles prédications des évesques de Cambray, nommés Herluin et de Théroanne, délibéra d'en réédifier une nouvelle en forme d'église, et de meilleure estoffe, signament environ l'an mil. Et de faict, jettèrent les fondemens d'une partie de la dite église et feirent du tout bastir quelque chapelle en attendant que ce bastiment seroit achevé. Mais cest œuvre demeura imparfaict jusqu'à ce que Dame Richilde, Comtesse de Haynau, eult compassion et feit édifier par continuation de temps le chœur, les chappelles d'alentour et croisures fort sumptueusement et les feit élever de haulteur merveilleuse avec une lanterne ou dome au meillieu d'icelles croissures à la façon d'une tour faict et cimenté fort artificiellement, donnant très grande décoration à la dite église et admiration non pareille aux spectateurs (1). »

Un autre ouvrage du même historien (2), le prévôt Simon Le Boucq, est plus précis encore : « La comtesse Richilde, durant ces bastimens, ayant résigné le gouvernement du pays de Haynau et de Valenciennes à son fils Baulduin, iceluy, ne laissant la dite besogne en arrière, feit édifier la nef et tout le surplus de ce superbe bastiment, ainsy qu'on le voit pour le jourd'huy, estant un édifice très excellent aiant grande quantité de belles colonnes de marbre qui font trois voûtes et arches admirables l'une sur l'autre et soulz icelles et dessus de larges espaces pour s'y pourmener. ...L'an 1086, Baulduin estant parvenu en la succession des comtés de Haynau et de Valentiennes, par le trespas de Madame Richilde sa mère, voiant ce superbe bastiment achevé voulut faire paroistre à la postérité qu'il en seroit le fondateur, et à cette fin que le service divin y fust toujours entretenu, il la donna à St-Pierre, prince des Apostres, patron du monastère de Hasnon (3) à charge qu'icelle seroit à tousjours gouvernée par les abbés du dict lieu et qu'iceulx y entretiendroient des religieux de l'ordre de S. Benoist. » En même temps, « Gérard, évesque de Cambray consacra la dite église comme il appert par ses lettres qui reposent avec celles du comte Baulduin... par lesquelles il approuve les dons et affranchissements faicts à la dite église par le dict comte, disant de plus qu'il y consacra deux autels, l'un à l'honneur de Saint Jean-Baptiste, l'autre à l'honneur de Saincte-Foy, vierge et martyre. »

1. Ce texte est cité dans les *Mélanges* de l'historien valenciennois, Simon Le Boucq, Bibl. de Valenciennes, ms. 835, t. I, f° 13 en marge. *Abrégé des chroniques de Jean Molinet*. Il est bon d'ajouter que J. Molinet était chanoine du chapitre de la Salle-le-Comte à Valenciennes.

1. S. Le Boucq, *Fragments et documents relatifs à l'histoire de N.-D. la Grande* (1615). Bibl. de l'auteur. Pour les origines, ce texte est plus complet que le récit de l'*Histoire ecclésiastique de Valenciennes*. C'est à ce ms., imprimé au XIXe s. seulement, qu'est emprunté le passage qui va suivre.

2. *Histoire ecclésiastique de la ville et comté de Valenciennes*, par Sire Simon Le Boucq, prévôt (1650). Valenciennes 1844, p. 9.

3. Monastère fondé en 670, près de Valenciennes, dans un lieu dit *Saligunsim*, restauré en 1065 par Baudouin VI, comte de Flandre, et donné alors aux Bénédictins.

Tel est le récit que l'on a reçu sans contrôle ni discussion (1). Jusqu'à quel point ces traditions répondent-elles à la réalité ? c'est ce que diront, à défaut des pierres elles-mêmes, dont il ne reste guère, les dessins et les textes grâce auxquels nous allons essayer de donner une idée de cette église à coup sûr peu ordinaire (2).

De l'édifice, il ne subsiste aujourd'hui qu'un pan de mur, mais les documents graphiques sont assez nombreux. En première ligne il faut citer les deux vues, intérieure et extérieure, que Simon Le Boucq a fait ajouter dans le ms. de son « *Histoire ecclésiastique* » en tête des chapitres relatifs à la Grande Église (3). L'auteur de ces dessins connaît fort insuffisamment la perspective, mais, dans sa naïveté, il a un souci de précision et d'exactitude plus grand qu'on ne le remarque habituellement chez ses contemporains. A la fin du XVIIIe siècle, la vue extérieure de Le Boucq a inspiré un certain François Gillet (1), dessinateur valenciennois, dont l'œuvre, qui n'est pas meilleure au point de vue de la perspective, tient compte cependant de certaines modifications apportées par le temps. Au cours du même siècle, les *Délices des Pays-Bas* (2) publièrent une gravure assez grossière, peu intelligente parfois comme beaucoup de celles contenues dans ce recueil, mais elle corrobore les renseignements donnés par les précédentes (3).

Ces trois vues montrent l'édifice sous un seul aspect ; les côtés, qu'elles laissent ignorés, nous seront connus à l'aide d'un modèle faisant partie

Église Notre-Dame, d'après le relief de Berlin.

d'un plan en relief de la ville de Valenciennes, conservé aujourd'hui au musée de l'Arsenal à Berlin (4). Ce relief, exécuté vers 1695, est, comme bien on pense, peu sûr pour les détails, mais il indique la silhouette générale et les masses ; il confirme l'existence de certaines particularités

1. Cf. Abbé Dewez, *Histoire de l'abbaye de Saint-Pierre d'Hasnon*. Lille, 1890, chap. VIII, p. 83. Abbé Julien, *Histoire de N.-D. du Saint Cordon*. Valenciennes, 1886.

2. Avant de commencer ce travail, nous tenons à remercier M. le chanoine Loridan qui nous a libéralement communiqué de nombreuses notes et M. Enlart dont les conseils nous ont été des plus précieux.

3. Bibl. de Valenciennes, n° 673 du catalogue nouveau. Les nombreux dessins qu'il renferme ont été publiés en même temps que le texte du ms. sous forme de lithographies des plus fantaisistes.

4. Il provient d'une collection démembrée en 1815 et dont les restes reposent à l'Hôtel des Invalides à Paris.

1. Cet artiste, issu d'une famille d'architectes valenciennois (Cf. M. Hénault, *La bibliothèque de Valenciennes. Réunion des Soc. des B. Arts des Dép.*, 1902), a, vers 1780, donné de petites aquarelles des monuments déjà dessinés pour Le Boucq. Il y ajouta quelques édifices plus récents. Ce recueil est accompagné de notes chronologiques écrites par le chanoine Boulé peu après la destruction de toutes les églises si nombreuses à Valenciennes avant la Révolution. *Bibl. de l'auteur.*

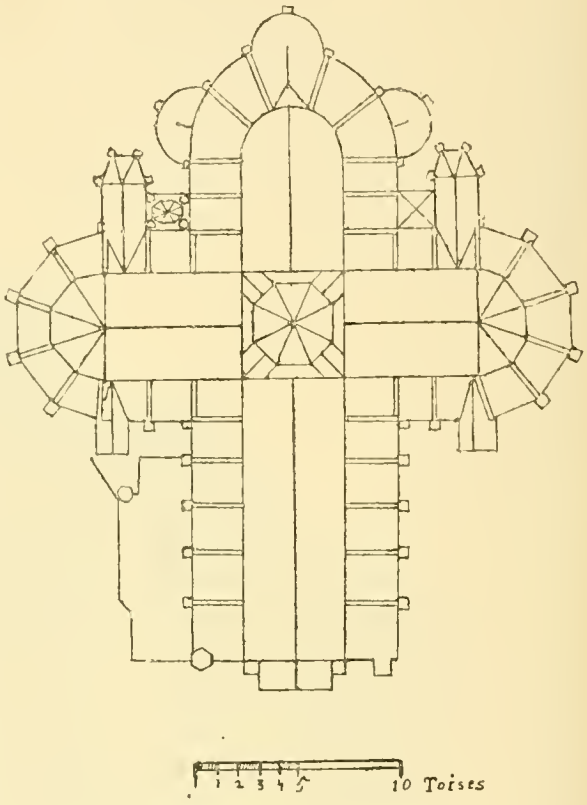
2. Bruxelles, 1743, t. II, p. 292.

3. Il faut encore mentionner, en outre de nombreuses vues générales de Valenciennes au XVIIe s., un dessin de la même époque. *Collection Destailleur. Bibl. nat.*

révélées par le seul plan que nous ayons pour l'ensemble de l'église. Le relevé n'est malheureusement pas établi au ras du sol, il fait partie lui-même d'un plan général de Valenciennes très soigneusement exécuté en 1767 et déposé aux archives de la ville : toutes les constructions, maisons comme églises, y sont figurées par les projections de leurs toitures, comme dans une vue à vol d'oiseau en géométral, qui serait prise perpendiculairement aux édifices (1). Enfin, un projet de réfection des bâtiments servant à l'habitation des moines fut établi vers 1758 ; nous y trouvons le pourtour extérieur de la nef et du transept méridional, l'emplacement des baies et la proportion des contreforts; les dimensions coïncident avec celles que l'on peut mesurer sur le pan de mur qui constitue aujourd'hui le seul débris de N.-D.-la-Grande : c'est une des cinq parois extérieures du rez-de-chaussée du croisillon sud percé de deux fenêtres en arc brisé très aigu, ce qu'avait assez fidèlement observé le dessinateur de Le Boucq (2).

C'est encore à ce bon prévôt que nous devons la description la plus complète que nous ayons de l'église, surtout des nombreuses sculptures funéraires qui en décoraient l'intérieur. Nous aurons recours à deux manuscrits (3), dont l'un était jusqu'à présent considéré comme perdu, pour fixer autant que possible l'emplacement des chapelles et la liste des richesses artistiques qu'elles renfermaient. Pour l'instant il faut seulement, avant d'aborder la description du temple détruit, recueillir les témoignages laissés par ceux qui en virent les splendeurs.

Vers le milieu du XVIIIe siècle, Moreau, l'historiographe de France, voyageant dans ces régions, juge que « la paroisse et prévosté de N.-D. est la plus belle église de Valenciennes. Elle est bâtie dans un ordre gothique très agréable et fort bien éclairée, mais la croisée est un peu trop longue par proportion au chœur (1) ».



Plan des toitures, contre-forts et arcs-boutants de Notre-Dame.

Un prêtre parisien, prenant le chemin de l'émigration, la vit bien peu d'années avant sa destruction ; il s'était mieux rendu compte des caractéristiques de l'édifice : « La paroisse N.-D. est un beau vaisseau, bien élevé, très propre, un double rang de galeries entre les arcades et les fenêtres. Le bas-côté règne même autour des croisées dont le milieu est plus élevé que le reste de l'église (2). » Les *Délices des Pays-Bas* s'expriment de même : « L'église est d'une architecture gothique, soutenue par trois rangs de colonnes qui règnent tout autour et qui forment deux allées l'une sur

1. Exécuté en 1767 sous la direction des échevins aux travaux Legros et Dumont, et reproduit depuis à une très grande échelle, 20 pouces par toise, en deux exemplaires. Malheureusement celui qui se détériore dans une salle de l'Hôtel de Ville, couvert de poussière et de vernis, est devenu peu lisible, et sur l'autre commodément divisé en feuilles d'atlas (archives de la ville), un fâcheux hasard a fait négliger de reproduire l'église N.-D. Ces plans, terminés le 20 juillet 1790, devaient servir de base à un grand remaniement de la ville dont on aurait rectifié les rues tout en dégageant les principaux monuments. Les monuments ont bien été détruits mais la plupart des rues sont encore telles qu'elles étaient alors.

2. *Arch. dép.* de Lille. *Coll. de Plans.* Art. de Valenciennes.

3. *Description des églises de N.-D. la grande et de l'abbaye de S. Jean en Valentienne, recueillé par Sire Simon Le Boucq, escuyer, 1616.* « On ne sait ce que cet essai est devenu », écrit dans la préface de l'édition de l'*Histoire ecclésiastique*, Arthur Dinaux, qui se console de cette perte en affirmant « qu'on retrouve tout ce qu'il retraçait dans l'ouvrage complet ». Ce qui est tout à fait inexact. On peut s'en convaincre à la *Bibl. Royale* de Bruxelles où ce ms. était entré en 1840, provenant de la collection Ducas. L'autre texte est le recueil d'épitaphes, commencé au XVIe siècle par Jacques Le Boucq, augmenté au XVIIe par S. Le Boucq et au XVIIIe par Tordreau de Belleverge. Bibl. de l'auteur.

1. Moreau, *Mes souvenirs*, t. I, p. 408.

2. Abbé Rudemare, *Journal publié par C. d'Héricault*, p. 39.

l'autre par où on peut faire le tour de cette église (1). » C'est la traduction en abrégé du vieux Guichardin : « Ædificium certe haudquaquam novicium sed antiquo tempore et summa arte factum in quo variae sunt et perpulchrae quidem columnae, partim ex marmore, partim ex porphirite quae et triplici ordine distinguuntur, mirandosque efficiunt arcus et amplissima infra supraque inambulantibus praebent spatia, grato sane et peramoeno adspectu (2). » Les poètes ne peuvent dépasser de beaucoup ce degré d'enthousiasme :

« Si faciem externam spectes est alta colossis,
Corpore vasta suo est, mole decora sua ;
Insuper haec turri praelustris et ære sonoro
Nec minus a specula suspicienda sua.
Interea si spectes miraris ubique columnas,
Hinc quoque circuitum navis at inde chori
Mirandos arcus et culmina fornicis altae,
Brachia longa duo fixaque signa tholis (3). »

Dans un autre passage, Brasseur, après avoir paraphrasé Guichardin, insiste encore sur la « croisée ».

« Quid modo de medii templi cruce proloquar ? [ipse
Quamlibet Europae non reor esse parem :
Illa enim longa est et quod mireris, in orbem
Desinit ut sacri quilibet umbo chori. »

Voilà un poète bien exact. Un historien d'alors, H. d'Oultreman trouve, lui aussi, que « cette église est digne d'être veue et admirée pour sa structure, trois voûtes les unes sur les autres, diverses galeries et surtout la croisée qui est des plus belles de l'Europe (4) ». « La grandeur de ce vase, redira-t-on après lui, l'architecture de sa croix qu'on estime des plus belles de l'Europe, sa quantité de colonnes et notamment celles de pierre de touche font encore aujourd'hui l'admiration des étrangers (5). »

Non plus que le porphyre, la « pierre de touche » ne devait exister dans l'église autrement que par un effet de l'imagination populaire : « La tradition du pays est que les piliers qui entourent le chœur sont de pierre d'aimant ; il est vrai qu'ils en ont un peu la couleur (1). » La vérité n'avait pas besoin de ces embellissements. Pour provoquer dans des siècles où l'architecture du moyen âge était généralement si mal appréciée, un tel concert d'éloges, il fallait que N.-D. la-Grande fût remarquable. C'était une église avec tour centrale, dont la « croisée » — le transept — aux extrémités arrondies, entourées d'un collatéral et d'une galerie haute de même figure, formait avec le chœur et son déambulatoire trois grandes absides à peu près semblables, réalisant ainsi un modèle presque complet d'une grande église sur plan tréflé.

Les dimensions de l'édifice sont données par le plan de 1767. Il n'avait pas plus de 70 mètres de long, car la nef était assez courte. Du portail jusqu'au milieu du carré du transept on comptait 35 mètres environ ; de ce dernier point à l'extrémité du chœur 20 mètres et du même à l'extrémité des croisillons 18 mètres. Pour obtenir la longueur totale de ces bras, il faut leur ajouter la largeur du collatéral ou du déambulatoire, soit 5 mètres, ce qui est la moitié de la largeur de la grande nef ; enfin, les chapelles absidales paraissent avoir eu de 4 à 5 mètres (2).

Jusqu'au carré du transept, surmonté d'une tour-lanterne, la nef comprenait six travées. Le chœur, après trois travées droites, se terminait par une abside, demi-circulaire, si l'on en croit le plan des toits et la courbe du déambulatoire, polygonale plutôt d'après la vue intérieure de Leboucq. La légende qui l'accompagne est conçue en ces

1. 1743, tome II, p. 292. Texte recopié depuis par Hécart, antiquaire valenciennois dans un mémoire adressé au Préfet du Nord en 1810.

2. *Belgicae sive inferioris Germaniae descriptio.* Amsterdam, 1635, p. 436.

3. Brasseur, *Descriptio ecclesiae Sanctae Mariae Maioris*, dans : *Par Sanctorum Martyrum, hoc est SS. Marcellini et Petri, Hasnoniensis ecclesiae Patroni*, Mons, Havart, 1643, p. 83.

4. H. d'Oultreman, *Histoire de la ville et comté de Valenciennes*, 1639, p. 426.

5. *Abrégé de l'histoire de Valenciennes*, Lille, 1688, p. 49. Gazet, *Histoire ecclésiastique du Pays-Bas*, p. 86, Valenciennes, Vervliet, 1614, a pu inspirer aussi S. Le Boucq : « Ceste église est un édifice certes d'une architecture excellente ayant plusieurs belles colonnes et piliers de marbre qui font trois voûtes et arches admirables et sous celles et dessus aussi des larges carolles et galeries, ce qui rend une fort belle vue et parfaite proportion d'une œuvre de grande excellence »

1. Eeckman, *Un voyage en Flandre, Artois et Picardie en 1714.* Lille 1896, p. 49. « D'après le ms. du sieur Nomis. » — « L'auteur garde soigneusement l'anonyme », dit l'éditeur de ce ms. de provenance non indiquée et publié « avec tous droits de reproduction ou de citations entièrement réservés », de nombreuses inadvertances de lecture, mais point d'éclaircissements.

2. D'après le plan partiel les murs avaient une épaisseur moyenne de 4 à 5 pieds.

termes : « Icy vous est représenté le bâtiment du chœur de la dite grande église de N.-D. estant le surplus d'icelle, si comme la nef et croissures de même fabricque. » A l'extrémité de ces « croissures » le plan de 1767 indique nettement un comble à cinq pans. Pour les bras du transept on comptait autant de travées droites que pour le chœur. Cependant ces bras, — mais peut-être n'est-ce que l'impression causée par l'agrandissement photographique d'un plan à très petite échelle, — semblent, dans cette partie, avoir été un peu plus longs que le chœur, tandis que le collatéral aurait été un peu plus étroit. Les bas-côtés, appelés *carolles* (1), venant de la nef, continuant autour des croisillons, allaient rejoindre le déambulatoire garni de trois chapelles, une au chevet et deux à l'origine de la courbe de l'abside. Les angles formés par la rencontre du déambulatoire et des croisillons étaient occupés par les bases de deux tours. Contiguës à celles-ci, s'ouvraient sur chaque bras du transept et parallèlement à l'axe de l'édifice deux vastes chapelles, à chacune desquelles répondait presque symétriquement de l'autre côté du croisillon un petit appendice carré, de destination peu évidente (2).

Telles sont les dispositions générales que nous révèlent les plans dont il faut bien se contenter, puisque l'état actuel du terrain, partagé entre plusieurs propriétaires et couvert de remblais ou de constructions, interdit la possibilité de toute fouille dans le sol.

L'élévation est également difficile à rétablir. De la lente démolition de l'édifice, on n'a sauvé aucun de ces fragments sculptés, de ces moulures qui sont d'excellentes indications sur la structure comme sur l'âge du monument.

Le mur encore debout appartenait, ainsi que nous l'avons dit, au pourtour du croisillon sud ; c'est le bas du premier pan oblique, du côté du chœur. Il est percé de deux fenêtres semblables, ouvertes, autant qu'on en peut juger, à trois mètres environ au-dessus du niveau ancien. Séparées l'une de l'autre par une longueur de $1^{m},25$, elles sont larges de 1^{m} et hautes de $3^{m},50$. Leur arc brisé, très aigu, se compose d'un seul rang de claveaux plats. Leurs pieds-droits, jusqu'à la naissance de l'arc, portent la trace d'un chanfrein ; toute sculpture a disparu. Ces fenêtres avant la démolition de l'église, étaient déjà aveuglées par des bâtiments. La paroi intérieure paraît avoir été ravalée, soit dès lors, pour permettre l'application d'une menuiserie ou d'un tableau, soit depuis, pour ne pas nuire à la belle croissance d'espaliers étendus le long d'un mur bien exposé.

La construction, et ceci en indique l'âge, est de ce blocage fréquent dans les édifices anciens du pays (1), mêlé de calcaire et d'éclats d'une pierre beaucoup plus dure et grisâtre, — la pierre d'aimant de la légende, en réalité la pierre de Tournai, venue par l'Escaut, « excellente voie de communication et d'autant plus fréquentée au moyen âge que les autres étaient plus défectueuses (2) ».

La cathédrale de cette ville est d'ailleurs un des monuments dont la comparaison avec la nôtre s'imposera. Il faudra aussi tenir compte du chœur de la cathédrale de Noyon et d'un groupe d'édifices dont les plus connus sont les chevets de Saint-Remy de Reims, de N.-D. en Vaux à Châlons, et le croisillon sud de Soissons.

En élévation intérieure, N.-D. de Valenciennes paraît identique à ces monuments, sauf en un point : pour supports des grandes arcades elle a, au lieu de colonnes cylindriques, des piliers composés d'un faisceau de colonnettes (3). C'est tout ce qu'il est permis d'avancer avec certitude sur ce point, car l'imprécision du dessin est ici très fâcheuse. Le pilier devait se composer, autour d'un massif central, de la colonnette, placée en avant, partant de fond et supportant les voûtes hautes, puis de celles qui répondent aux grandes arcades, aux ogives et doubleaux des bas-côtés ; mais le dessinateur a multiplié les lignes, plus

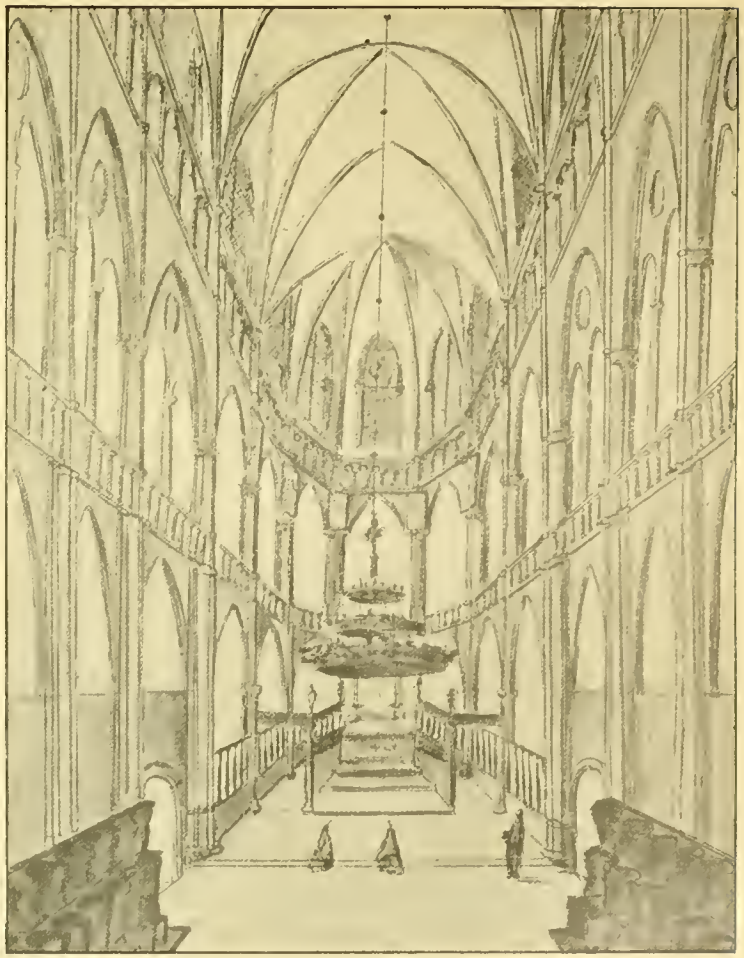
1. Ce terme était d'un usage fréquent dans le Nord de la France ; on l'emploie à Boulogne, à Saint-Omer et à Tournai ; à Cambrai il était également usité. Dans la légende du plan détaillé qui accompagne l'*Histoire de la Cathédrale de Cambrai, Discours prononcé par M. C. Petit* (Cambrai, 1895), le déambulatoire est désigné sous le nom de : abside ou corolle, ce qui est apparemment l'écho moderne et trop poétique d'un mot d'autrefois.

2. L'avancée que l'on remarque sur le plan de 1767, au bas de la nef, représente le toit d'un porche fermé établi en 1758 et représenté par le dessin de Gillet.

1. La petite église de Sainte-Pharaïlde, à Bruai-sur-l'Escaut, récemment démolie ; la base du clocher de Quarouble (Arr. de Valenciennes.)

2. Enlart. *Villard de Honnecourt et les Cisterciens.* Bibl. de l'École des Chartes, 1897.

3. Ce fait est assez curieux, car, ainsi que j'ai déjà eu l'occasion de l'indiquer, on constate la présence de colonnes simples dans la plupart des édifices du pays, et même après la Renaissance.



Eglise Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes, d'après le manuscrit de S. Le Boucq.

nombreuses et plus hautes qu'il ne serait vraisemblable ; en outre, dans les premières travées il a tout à fait supprimé les chapiteaux ; aussi les grands arcs paraissent-ils démesurément suraigus. L'inexpérience de l'artiste y est bien pour quelque chose ; mais peut-être a-t-il été frappé d'un aspect qu'aurait présenté, à en juger d'après ceux des fenêtres subsistantes, le tracé des arcs dans l'édifice. Les chapiteaux pouvaient également être cachés par le mur plein qui s'élève jusqu'à ce niveau tout le long de la partie droite du chœur, et contre lequel s'appuyaient des stalles insuffisamment remplacées depuis les ravages des *Iconoclastes* (1) par une menuiserie trop basse pour dissimuler cette surface nue. En tout cas ces chapiteaux existaient ; on les distingue au rond-point de l'abside de même que les bases, rendues trop sommairement pour être décrites.

La colonnette des arcs des voûtes est, sur le dessin, accostée dès sa base, de plusieurs lignes indiquant d'autres colonnettes qu'à cette place on s'explique mal ; elles monteraient du sol jusqu'aux arcs des tribunes. Un tel empiètement d'un étage sur un autre ne se voit pas dans les édifices d'alors ; il est contraire à l'échelle des proportions usitées. Pour permettre à ces supports de remplir le rôle qu'on leur attribue ici, il serait nécessaire que les archivoltes des baies des tribunes fussent sur le nu du mur d'une saillie beaucoup plus forte que celle des arcades du rez-de-chaussée, et cette construction n'est guère possible. Des colonnettes ainsi placées ne pourraient servir qu'aux formerets, comme à Saint-Remy de Reims. Bien qu'aux voûtes de notre église, il y ait des formerets, ce n'est pas le cas ici, car à partir des chapiteaux des tribunes, il ne reste plus que la mince colonne montant toute d'une venue depuis le sol jusqu'aux voûtes. Un support de même figure se trouve au croisillon de Soissons. Autant que le laisse discerner l'obscurité des traits, on peut penser que les piliers du rez-de-chaussée devaient être de même tracé à Valenciennes et à Soissons : « un massif cylindrique cantonné de quatre colonnettes (2) », ce qui correspondrait assez aux « colonnes accollées et très minces » que notait un voyageur du XVIIIe siècle. Toujours comme à Soissons, ce groupement se répétait à l'étage des tribunes, séparées par un bandeau des grandes arcades de la nef.

Remarquons que ce bandeau contourne les colonnettes des voûtes. Pareille bague se voit encore au niveau des chapiteaux des tribunes et aux deux bandeaux qui bordent le triforium (1). La colonne est donc, comme à Laon, partagée dans sa hauteur suivant les grandes divisions de l'édifice. Au chœur de Noyon, au contraire, les bagues, espacées régulièrement, ne dépendent pas des différents éléments de l'élévation (2).

Les tribunes s'ouvrent sous un grand arc brisé subdivisé en deux baies de même tracé. C'est la disposition de Saint-Remy de Reims, de Châlons, de Mouzon, mais dans ces églises les tympans sont absolument pleins ; ici, ils sont percés d'un petit oculus, simple et non lobé comme à Montiérender, à Noyon. Dans cette cathédrale, au rond-point, les baies des tribunes étant plus étroites ne sont pas redivisées ; il en était de même à Valenciennes. Nouvelle ressemblance : le bandeau supérieur du triforium se raccorde avec le tailloir du chapiteau qui reçoit les retombées des grandes voûtes. Le triforium se compose de quatre ou cinq arcatures, trilobées comme à Noyon ou à Mouzon, mais, en outre, inscrites dans un arc, plein-cintre très probablement. Enfin les fenêtres hautes sont constituées par une baie unique, assez large, en arc légèrement brisé ; les pieds-droits sont renforcés par des colonnettes.

L'analogie avec Noyon se continue donc jusqu'à la voûte. Nous pouvons dire que les proportions étaient sensiblement égales. Les deux chœurs comprenant trois travées droites, sont de même largeur, les bas-côtés aussi, la chapelle du chevet est, de part et d'autre, de même profondeur. En élévation, le seul élément qui, pour Valenciennes, soit connu, les colonnes des gran-

1. L'église, comme on le verra plus loin, fut entièrement saccagée le 24 août 1566.

2. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, t. II, p. 188, et pl. 178 à 182. « L'architecte du croisillon était un véritable novateur, car ces piles présentent déjà le même plan que celles des cathédrales de Chartres, de Reims et d'Amiens. »

1. La vue intérieure indique un anneau à la hauteur de la balustrade formée d'une série de petites colonnettes, qui sert de garde-fou aux tribunes. Ces détails paraissent peu fidèlement rendus ; cependant, à la nef de la cathédrale de Rouen, au transept de la cathédrale de Coutances, on remarque une disposition analogue.

2. Elles dépendent de la longueur des pierres en délit.

des arcades hautes de 15 pieds (1), correspondent tout à fait à la dimension de ce membre au chœur de Noyon. Étant donné l'équivalence de proportion entre les nefs, l'identité de cette mesure commune, le rapport probable des autres avec celles-ci, on peut en inférer que la hauteur sous voûtes de N.-D. de Valenciennes devait se rapprocher de celle de N.-D. de Noyon : environ 24 mètres.

Selon le dessin de Le Boucq, les voûtes sont de simples croisées d'ogives. On sait que, s'il en est ainsi à Noyon, c'est par suite d'une réfection postérieure ; primitivement cette cathédrale, comme la plupart des églises que nous comparons avec la nôtre, était couverte de voûtes sexpartites. Rien n'autorise à croire que l'on en vît jamais de semblables à Valenciennes. La voûte de la tour centrale devait être construite de façon assez particulière. A Laon, huit branches d'ogives la soutiennent ; mais ici, deux des faces étaient percées de deux fenêtres et les deux autres de trois, tous les dessins coïncident sur ce point. Faut-il en conclure que la voûte était supportée par dix branches rayonnant autour de la clef centrale? Un passage régnait sans doute à la base des fenêtres, comme tend à le prouver l'histoire terrifiante d'un homme poursuivi dans les combles de l'église et précipité sur le pavé du haut du « trou d'or ». C'est ainsi que le peuple, à cause des vitraux peut-être ou de dorures nommait cette lanterne fort admirée (2).

Les tribunes étaient voûtées, les textes cités plus haut nous le montrent clairement, mais nous manquons de détails sur ce point et sur les combinaisons que pouvaient présenter le déambulatoire et les chapelles.

1. Une expertise du 7 décembre 1768 « ensuitte des plaintes portées à MM. du Magistrat » par Ignace Laurent, architecte de la ville, constate que : « à la croisade de droite, il y avoit plusieurs colonnes et piliers, principalement celui de la chapelle de S. Guislain renversé de six pouces sur *quinze pieds* de hauteur, que pour éviter leur dépérissement il seroit nécessaire d'y placer un sommier de fer pour arrêter le dit pilier avec les murailles du bas côté. » *Arch. de Val. fonds non classés.*

2. En l'an 1378, l'église fut interdite. « A cause d'un meurtre perpétré en icelle à l'endroit d'un nommé Daniël Dusse et deux de ses serviteurs, lequel Daniël avoit donné un soufflet à la femme du Cambge, laquelle sitôt le coup receu, cria : A la forain ! ce qui esmeut le peuple à courir sur ces estrangers lesquels se voyant ainsy poursuivis se sauvèrent en la dicte église et montèrent aux voultes ou estant trouvés sur celle de la lanterne, vulgairement appelé le trou d'or, furent par les bourgeois qui les poursuivoient jectés du hault en bas de l'église. » S. Le Boucq, *Hist. eccl.*, p. 28.

L'auteur du plan en relief, parce qu'il était frappé de la division des fenêtres, allant deux par deux à chaque étage et à chaque pan des collatéraux du transept, attribue à chaque absidiole quatre fenêtres disposées également deux par deux. Ces petites chapelles demi-circulaires avaient plutôt deux fenêtres tout simplement. Voici pourquoi. La division binaire était affectionnée par les architectes de l'église ; il est à remarquer, en outre, que le plan des toits ajoute vers le milieu du trait qui limite ces chapelles un tout petit demi-cercle (1) qui pourrait bien être l'indice et l'emplacement d'un contrefort arrondi séparant, comme à Noyon, les deux fenêtres de l'absidiole, couverte de même d'un toit conique et décelant à l'intérieur une voûte sur cinq branches d'ogives (2).

A l'extrémité du chevet, les combles, absolument distincts en cet endroit de ceux du collatéral, donnaient à entendre ce que le relief de Berlin montre clairement : l'existence d'une chapelle à deux étages. A ce propos, une légende s'était formée dont le thème s'est parfois répété avec diverses variantes là où se remarquait un monument assez curieux pour frapper l'imagination populaire : « Il fait beau voir deux chapelles bâties l'une sur l'autre derrière le chœur, sur quoy le vulgaire fait un conte reçu par tradition que l'architecte nommé M. Jean Hosson pour un chef-d'œuvre édifia celle d'en bas en sorte que toutes les branches de la voûte se rapportent et aboutissent sur deux colonnes ; mais le fils entreprit de passer le père en la fabricque de la chapelle de dessus, laquelle il planta toute sur un pilier si mince et si peu massif que c'est une merveille, ce qui fit mourir le père de regret, disent les bonnes gens, de se voir vaincu par son fils (3). »

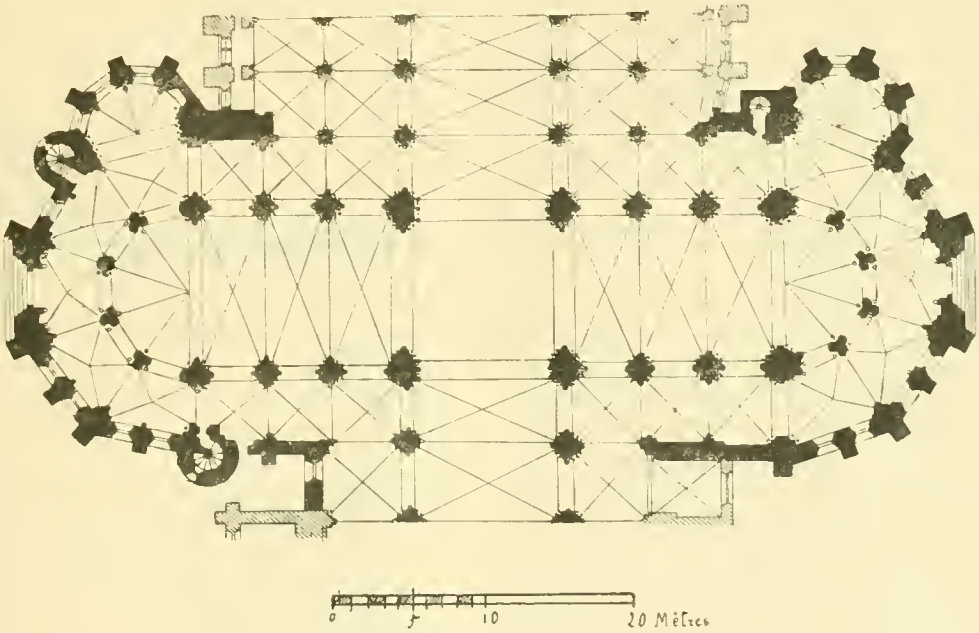
1. Une erreur de trait a fait donner sur le plan reproduit ici, la forme carrée à deux de ces appendices alors que sur l'original ils sont tous les trois demi-circulaires.

2. Comme à Saint-Germain-des-Prés; ou peut-être, comme à Monsempron (Lot et Garonne) et à la cathédrale de Senlis de trois branches seulement. Il faut rappeler ici la combinaison indiquée pour le chevet de Vaucelles, près Cambrai, par Villard de Honnecourt : il y avait entre cinq chapelles carrées, quatre absidioles avec contrefort au milieu. Ces dernières étaient voûtées d'un système de cinq branches d'ogives couvrant à la fois la chapelle et la travée correspondante du déambulatoire. Lassus, *Album de V. de Honnecourt*, pl. LXXVIII, p. 122 ; mais nous allons voir tout à l'heure que pour l'absidiole du chevet au moins cette disposition n'aurait pu convenir, le déambulatoire restant indépendant.

3. H. d'Oultreman, p. 486.

Dans ces deux colonnes de la chapelle inférieure je crois qu'il ne faut pas voir autre chose que deux minces supports divisant en trois arcades, pour la commodité des constructeurs de voûte, l'ouverture de la chapelle, comme à Auxerre, à N.-D. de Châlons et à Saint-Remy de Reims, disposition trop rarement usitée eu égard aux avantages qu'elle présente (1), mais dont l'emploi ici n'est pas extraordinaire ; il en existe un exemple à la collégiale de Saint-Quentin ; au surplus on a pu remarquer les rapports de notre monument avec ceux de Champagne.

Quant à la chapelle supérieure, nous en voyons une à Mouzon, où elle fait corps avec les tribunes du déambulatoire, à Saint-Leu d'Esserent où elle serait une adjonction un peu postérieure (1). La colonne unique s'explique moins, à cette époque surtout. L'architecture civile possède bien de ces salles dont les voûtes sont soutenues par un support central ; il en est même quelques-unes, rares, dans l'architecture religieuse : à la chapelle de N.-D. du Bas de la Motte à Pouilly en Auxois, au porche de Candes (Maine et Loire), mais ce sont aussi des constructions carrées (2). En Angleterre, aux cathédrales de Lincoln et de Wells, les salles capitulaires sont circulaires avec colonne au centre. Près de Valenciennes, la chapelle de l'hôtel-de-ville de Douai possède en son



Transept de Cambrai, d'après Lassus.

milieu un long et mince fût de grès taillé ; elle date du XVe siècle.

La chapelle haute de N.-D. la Grande était-elle une réfection moins ancienne ? Ce n'est guère croyable ; elle n'était pas seule. A Soissons, la chapelle haute du croisillon était murée dès le XVe siècle (2). Les visiteurs de l'église n'apercevaient plus sa présence. Pour une raison semblable apparemment, on avait à Valenciennes perdu de vue deux autres chapelles supérieures établies dans les mêmes conditions que celles de Soissons mais dont l'existence ne saurait être révoquée en doute. Le plan des toits porte au-dessus des chapelles établies sur les bras du transept une pénétration de leurs combles dans le toit en appentis du collatéral. Ces deux parties de la construction ont donc même hauteur, c'est-à-dire deux étages. Le relief de Berlin donne également des chapelles avec fenêtres superposées et couvertes d'un

1. Demaison, *Bulletin archéologique*, 1899, p. 86.
2. Lefèvre-Pontalis, t. II, p. 189.

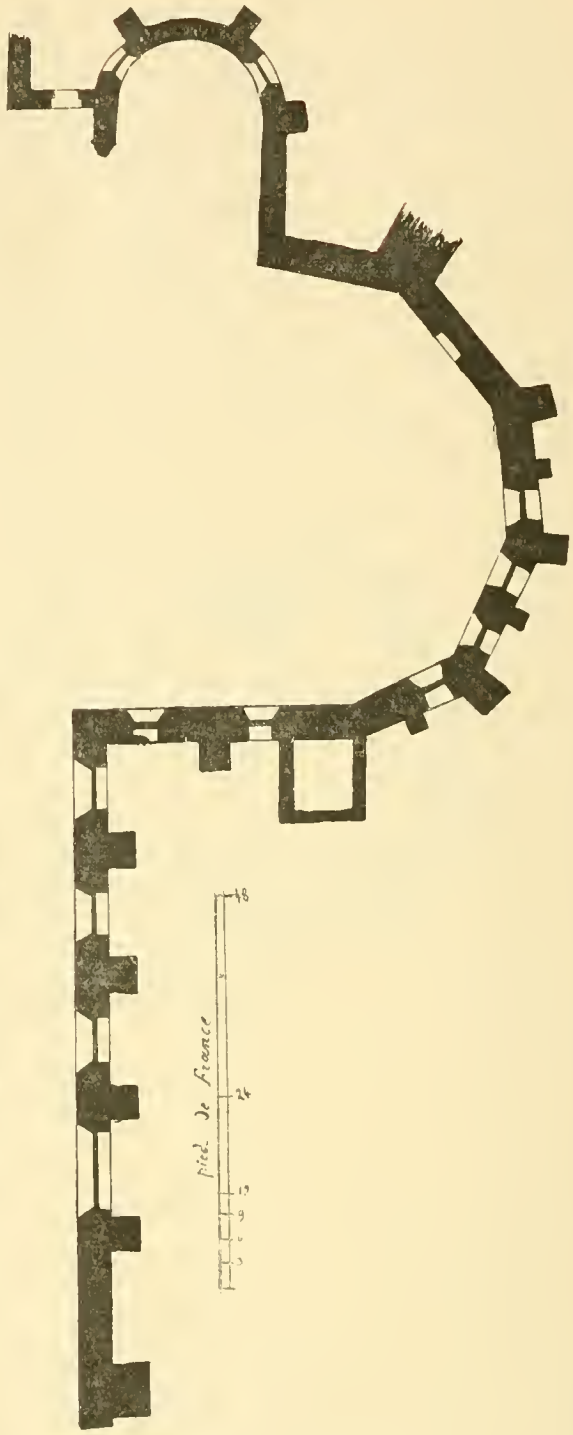
1. *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, t. I, p. 156.
2. Villard de Honnecourt a dessiné une salle de ce genre, pl. XL, p. 161. « Par chu met on capitel d'uit colonbes à one sole s'en est mie si enconbrés s'est li machonnerie bonne. » Beaucoup d'églises de l'île de Gotland et de Bohême sont sur plan rectangulaire et soutenues par une colonne unique au centre.

toit conique, comme celle du chevet (1). En représentant ainsi l'état ancien des charpentes, il produit une ressemblance de plus avec le croisillon de Soissons.

Dans un voisinage très immédiat, un monument, aujourd'hui détruit, avait encore avec le nôtre les plus grands points de contact : c'est le transept de l'ancienne cathédrale de Cambrai. Les chapelles des croisillons y semblent moins profondes qu'à Valenciennes ; comme à Soissons, elles s'inclinent obliquement à l'axe du transept ; ici elles lui sont perpendiculaires. Malgré ce détail, la ressemblance est frappante, elle s'accentue davantage si possible, à l'extérieur.

Le collatéral à Cambrai et à N.-D. la Grande est percé de deux étages de fenêtres réparties d'une manière identique. Chaque pan, arrêté par un contrefort assez épais, est lui-même divisé par un contrefort plus faible séparant les baies superposées deux à deux ; il nous en reste le fragment décrit plus haut. Le dessin de Le Boucq est assez confus ici ; il pourrait même faire supposer qu'à certains pans du croisillon, il n'y avait aux galeries qu'une seule fenêtre percée au-dessus du contrefort central, mais l'aquarelle de Gillet et la gravure des *Délices des Pays-Bas* superposent exactement les fenêtres comme à Cambrai. Un portail s'ouvrait aussi à Valenciennes dans l'extrémité du croisillon nord. La nef, d'après le plan partiel, n'avait au collatéral inférieur qu'une baie par travée. Aux parois du déambulatoire non occupées par des absidioles, il est très vraisemblable, et le relief de Berlin l'indique, que l'on retrouvait comme aux croisillons les fenêtres divisées deux à deux par le petit contrefort ne dépassant pas la corniche des toitures. Au contraire, les contreforts d'angle, à la rencontre de chaque pan, sont surélevés et portent les culées des arcs-boutants de la nef. Décorés vers leur base d'un simple glacis, ils sont terminés par un chaperon dont le double versant se continue le long de l'échine de l'arc. A sa rencontre avec le mur de la nef, cet arc était-il soutenu par une colonne? Quelques traits tracés en cet endroit, particulièrement à l'emplacement de deux arcs-boutants écroulés, tendraient peut-être à le faire supposer. Bornons-nous a constater la ressemblance des

1. Les changements apportés aux toitures peuvent avoir eu lieu lors des travaux exécutés dans l'église en 1758.



Plan partiel du croisillon sud.

arcs-boutants avec ceux de Saint-Leu d'Esserent et surtout de Soissons (1). On sait qu'ils y furent

1. Lefèvre Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, t. I, p. 156 et t. II, p. 191.

ajoutés à des constructions qui primitivement n'en comportaient pas. Il se pourrait fort bien qu'il en ait été de même ici ; les arcs-boutants sont placés trop haut pour produire un effet utile; ils étaient mal construits et dans la suite la violence des vents eut raison de plusieurs d'entre eux (1).

Si les baies inférieures de l'église étaient en arc suraigu, celles de la grande nef étaient larges, comme nous l'avons vu, et décorées également à l'extérieur d'archivoltes nombreuses et de colonnettes. Elles ne présentaient pas de remplages. Les divisions ajoutées par l'auteur du relief de Berlin sont de pure fantaisie : il n'en a pas inventé d'autres pour le chœur de la cathédrale de Cambrai élevé vers 1240 ; c'est chez lui un motif courant, comme la corniche à arcatures, ce qui serait d'ailleurs beaucoup plus vraisemblable. Ce genre d'ornement a été, sous l'influence germanique, employé dans la région jusqu'à l'époque gothique (2). On ne peut cependant s'autoriser de ce détail pour le faire figurer ici. Le dessin de Le Boucq, en général si minutieux, n'aurait pas manqué de rappeler une particularité aussi visible ; il y avait plutôt une grosse corniche à moulures dans le genre de celles de Noyon. En regard des chapelles du transept étaient placées deux tourelles carrées. Les tribunes de l'église, différents textes le prouvent, servaient au peuple les jours de fête ; ces appendices contenaient sans doute des escaliers destinés à en faciliter l'accès, peut-être étaient-ils de construction postérieure : cette hypothèse n'est pas douteuse pour leur sommet couvert d'un toit en bâtière très aigu.

Deux tours étaient prévues dans le plan primitif aux angles du transept comme à St-Germain des Prés, comme à Noyon, où elles étaient également assez minces et étroites ; elles y ont été détruites. Ici, elles ne furent pas complètement élevées. Le plan en relief indique la naissance de celle du Sud, couverte à la hauteur de la nef d'un toit à quatre pans ; sur la base de l'autre s'élevait un clocher d'âge moins ancien. C'était avec la façade et le couronnement de la tour centrale les seules parties qui aient empêché l'édifice d'être complet de tous points. La chapelle de N.-D. de Hal, le long de la nef, était un hors-d'œuvre fort postérieur.

La façade répond mal aux divisions de l'édifice. Dans la partie centrale épaulée de contreforts avec ressauts et niches, le portail seul paraît d'une époque plus reculée ; il est simple, divisé par un trumeau en deux baies au-dessus desquelles se voyait un tympan sculpté, il rappelle assez celui de St-Étienne de Corbie (1). Au-dessus s'ouvre non une rose mais une vaste fenêtre aux divisions encore régulières, et comprise entre deux galeries de passage. Le pignon, dont les rampants sont ornés de crochets, se dresse un peu en retrait. A la galerie inférieure correspondait, tout autour des contreforts et le long des deux ailes, une décoration composée d'une suite de petites arcatures redivisées en deux par une colonnette centrale et couronnées de gables ajourés et fleuronnés. Des fenêtres simulées, des arcatures encore, hautes et étroites, décoraient en étages superposés tout le reste de la façade et des deux tourelles octogonales dont les flèches, encore qu'un peu émoussées par le temps (2), allégeaient ce large placage où le petit pignon rompait avec peine la ligne droite. « Nous trouverons dans le style roman germanique de nombreux exemples de façades terminées en ligne horizontale... Cette construction, plus massive que dans les exemples français et gothiques, forme une sorte d'écran gigantesque devant l'église (3) ». Il y a lieu de rapprocher de notre

1. « Le lendemain de grand Pasques (1606, 27 mars) environ les dix heures devant midi fut un vent impétueux et horrible. Par les grands vents furent emportés diverses tours, clochers, et cheminées. — Deux des contreforts faicts en arcs-boutants solidement bâtis en pierre de taille qui étaient au-dessus de l'église ont été renversés. » *Notes chronologiques sur Valenciennes.*

2. Églises de N.-D. de Boulogne, de N.-D. à Saint-Omer, de Thérouanne, d'Hémin-Lietard, d'Aix-Noulettes (Pas de Calais).

1. Cf. Enlart, *L'architecture romane et de transition dans la région picarde.* Pl. p. 91.

2. Ce qui dans la tourelle de gauche, surmonte la flèche est un nid de cigogne.

3. Enlart, *De l'influence germanique dans les premiers monuments gothiques du Nord de la France. Ext. des Mélanges Paul Fabre*, 1902, p. 258. L'abbatiale d'Anchin près Douai, présentait en ce genre, pour une époque plus ancienne, une façade typique dont le tableau polyptyque de Bellegambe à l'église N.-D. de Douai retrace l'image fidèle. Cette composition romane, où l'on remarque un portail trilobe comme ceux des bas-côtés de la cathédrale de Tournai, se composait de trois rangs d'arcatures, aussi monotones que dans l'architecture lombarde. Quelques arcatures encore, surmontées d'un petit pignon, cachaient tout ce qui aurait pu dépasser du comble de la nef au milieu de cet écran sans relief sur les extrémités duquel étaient posés deux petits clochers avec une baie géminée à chacun de leurs deux étages. L'abbaye d'Anchin fut fondée en 1078 ; mais l'*Auctarium Aquicinctinum* à la chronique de Sigebert mentionne assez confusément différents travaux au cours du XIIe siècle, notamment en 1155, la dédicace d'une église. Le style roman en tout cas y per-

église les façades de St-Martin de Laon, d'Auchy-les-Moines et davantage encore, celle d'un autre édifice valenciennois, la chapelle de l'hôtel-de-ville : un mur droit surmonté en son milieu d'un petit pignon et aux angles de deux clochetons, percé d'une grande baie et décoré à droite et à gauche de deux fenêtres simulées. Cette chapelle avait été élevée entre 1277 et 1280 (1) ; ces dates peuvent se rapprocher de celle qu'il convient d'attribuer au « frontispice de la grande église ».

Quant à la tour centrale, ses contreforts à ressauts venaient se perdre en leur extrémité dans des culs de lampe moulurés portant « les petites plateformes en encorbellement qui couronnent les clochers surtout en Flandre, Artois et Picardie ». Depuis le beffroi élevé en 1223, on en pourrait citer beaucoup d'exemples à Valenciennes ; il suffira de dire que la galerie ajourée des quatre faces de la tour et le crénelage décoratif qui remplace les échauguettes d'angle se retrouvent de manière absolument identique dans la tour de l'ancienne église St-Nicolas, construite en 1431.

Le clocher ne devait pas remonter plus haut que le XVe siècle. Les quatre tourelles portées sur encorbellement et la fenêtre assez étroite qui s'ouvre en hauteur se voyaient à une église détruite de Condé sur l'Escaut et se remarquent encore à la tour de l'église d'Ath bâtie en 1462. La chapelle de N.-D. de Hal, le long du bas-côté nord, est un hors-d'œuvre dont nous n'avons pas à nous occuper pour l'instant. Elle fut fondée en 1421 et agrandie en 1495.

L'âge de ces parties accessoires de l'édifice se reconnaît donc aisément ; pour l'église elle-même, les dessins, les plans, la comparaison avec d'autres monuments ont déjà montré que les données traditionnelles sont tout à fait inadmissibles. A défaut d'années précises, on peut cependant circonscrire d'assez près la période où se placent les dates extrêmes de commencement et d'achèvement.

Il est inutile de refaire à ce propos la nomenclature des églises tréflées et l'histoire de ce plan emprunté à l'antiquité par les premiers architectes chrétiens, usité au moyen âge un peu partout, mais principalement dans les régions dépendant de l'école germanique ou soumises à son influence (1). Il n'est pas besoin de citer en Allemagne les églises de Sainte-Marie du Capitole à Cologne, de Bonn, de Neuss et bien d'autres pour l'époque romane. Au milieu du XIIIe siècle, Sainte-Élisabeth de Marbourg est bâtie avec un transept arrondi à ses extrémités ; l'un des croisillons de la cathédrale de Paderborn est de même forme et l'on trouve à Rostock, à Breslau, des exemples bien postérieurs encore.

Nulle part cette tradition ne s'est perpétuée plus longtemps et avec plus de persistance que dans l'extrême Nord de la France et en Belgique. Au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, on la suit à la cathédrale de Namur, dans la somptueuse basilique élevée à Saint-Amand par l'abbé Dom Nicolas Dubois (2), à l'abbatiale de Saint-Martin à Tournai, à la collégiale de Saint-Pierre à Douai, imitation de la précédente, à Cambrai, dans les deux grandes églises qui ont survécu à la révolution, les abbayes de Saint-Aubert, et du Saint-Sépulcre, métropole actuelle, jusque dans des églises de village, Wallers, Somain ; on pourrait multiplier ces exemples. Faut-il pour toutes ces églises postérieures à la Renaissance invoquer le prestige et l'influence de Saint-Pierre de Rome ? Il est plus naturel d'aller chercher des précédents moins loin, dans les tra-

---

sévéra assez tard, car ce même *Auctarium* nous a révélé la date de stalles dont une belle parclose encore partiellement romane est conservée au musée de Douai : en 1205, l'abbé Simon fit établir dans le chœur « *sedes in choro sumptuosas, et laudabiles et honestas* ». Pertz, *Monumenta Germaniæ hist.* Script. VI, p. 436.

1. « L'an 1277 fut eslargi le grand marchiet et l'église Saint Pierre transportée de marchiet à poulets... et mise au rang des halles là où elle est à présent » ; elle fut bénite én 1280 et démolie en 1820. Elle consistait en trois nefs, sans transept, de quatre travées, portées par des piliers composés d'un massif carré avec quatre demi-colonnes engagées. L'abside était triangulaire. En 1390 on plaça des enseignes sur les deux clochetons avec « bannières armoyées des armes de la ville doublées de double or et imprimées trois fois de couleur à olle. » *Recueil des noms du Magistrat de Valenciennes avec notes.* Bibl. de l'auteur. Dans les comptes de la cathédrale de Cambrai, la « peinture à olle » apparaît peu après en 1394 : « A Me Pierre le peintre pour peindre de fin vert a olle le pilier d'icelle ymage semée d'aigles de fin or. » Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 167.

1. On en trouvera des mentions nombreuses dans l'*Histoire de la cathédrale de Noyon* par M. Lefèvre-Pontalis, 1901, p. 24, une liste très étendue pour les diverses périodes du moyen âge dans le *Manuel d'archéologie* de M. Enlart, p. 147, 170, 221, 480. Vitet à la fin de l'Atlas de la monographie de la cathédrale de Noyon a publié les plans des principaux de ces édifices, ainsi que Dehio, *Kirchliche Baukunst des Abendlandes.*

2. Cet abbé-architecte avait adapté à son style renaissance si extraordinaire toutes sortes de réminiscences antérieures : double transept, croisillons arrondis et bordés d'un collatéral, à la première *croisée* surmontée d'une tour lanterne, chapelles en forme de tour aux angles du transept et de la nef.

ditions et les édifices du pays. Ne voyait-on pas à quelques lieues l'une de l'autre sur les bords de l'Escaut les églises toujours admirées de Tournai, de Valenciennes et de Cambrai ? Plus au Sud, Soissons et Noyon offrent encore des croisillons arrondis ; il en était de même à Chaalis et à Saint-Lucien de Beauvais.

Une monographie toute récente, due à M. Lefèvre-Pontalis, vient de faire revivre l'abbatiale de Chaalis presque entièrement ruinée. Le transept, très important par rapport au chœur, se termine en deux croisillons à six et non à cinq pans. La construction, conformément aux règles de la simplicité cistercienne, ne comportait, entre les arcades et les voûtes, qu'un seul rang de simples fenêtres. Elle remontait à 1220. Pour ces diverses raisons il n'y a pas lieu de la rapprocher davantage de notre église.

Saint-Lucien de Beauvais avait été commencé vers 1090. Si les voûtes provenaient d'une restauration du XIVe siècle, du moins le plan offrait-il des tribunes, un déambulatoire et un collatéral autour des croisillons, comme à Valenciennes. Les deux églises avaient dans ces dispositions si caractéristiques de grands points d'analogie, mais ce n'est pas à dire pour cela qu'elles fussent contemporaines ou même que l'une ait pu inspirer l'autre.

Si, quelle qu'en soit la forme individuelle dans chaque édifice, le plan du transept arrondi « reproduit une disposition fréquemment adoptée dans les églises romanes germaniques », faut-il dans ce cas présent, pour retrouver la généalogie de notre église, « tenir compte d'une différence essentielle entre les croisillons rhénans et celui de la cathédrale de Soissons » — de Cambrai ou de Valenciennes? — « En effet, les églises de Saint-Martin et des Saints-Apôtres à Cologne, de Saint-Quirin à Neuss, de Saint-Michel et de Saint-Godart à Hildesheim, les cathédrales de Bonn, de Tournai et de Noyon ne renferment pas de bas-côté dans leur transept arrondi. La seule exception à ce principe se rencontre dans l'église Sainte-Marie au Capitole à Cologne(1). » En conséquence, suivant que ces croisillons ont ou n'ont pas de déambulatoire, faut-il faire deux branches distinctes de monuments, alors même qu'ils proviendraient d'une souche commune ? Peut-être la division n'est-elle pas aussi tranchée ? Tournai est placé à mi-chemin entre la France et l'Allemagne. Les croisillons y présentent bien un collatéral, et tout porte à croire que les constructeurs de Valenciennes se sont inspirés d'un centre artistique fort voisin et plein de vitalité.

A l'époque romane, on le sait, l'école normande remonte très haut vers le Nord. L'église de Lillers, dans le Pas-de-Calais, lui doit sa nef, ses pignons, ses tribunes et sa tour centrale (1). Les colonnes du rond-point, très élevées et très rapprochées par rapport à l'ouverture des arcs, sont fort semblables à celles des hémicycles de Tournai, mais on sait d'autre part que les caractéristiques de cette école lui sont communes en grande partie avec l'école germanique ; et cette dernière prédomine plutôt sur les bords de l'Escaut. Le diocèse de Noyon lui-même, associé longtemps à celui de Tournai, se ressent encore de ce rayonnement dans les églises rurales et surtout à la cathédrale par les tours de l'abside, l'alternance des piliers, la forme du transept (2).

Ce transept, avons-nous vu, n'a, sauf la forme générale, rien de commun avec celui de Valenciennes. Il en est autrement du chevet des deux églises. Au chœur de Noyon, consacré le 25 juin 1157, nous avons les proportions, le plan, l'élévation de celui de Valenciennes. Dans les baies des tribunes du déambulatoire, dans les fenêtres des chapelles, disposées deux par deux, nous retrouvons cette division binaire qui règne à N.-D.-la-Grande ; les chapelles nous ont paru semblables jusque dans leurs toits coniques. Si à Valenciennes on intercalait deux absidioles entre les trois qui existent, ce serait absolument le plan du chevet de Noyon et aussi celui de Saint-Germain des Prés consacré en 1163. M. Lefèvre-Pontalis a fait ressortir les ressemblances de l'architecture

1. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, t. II, p. 187.

1. Enlart, *L'architecture romane et de transition dans la région picarde*, p. 228 et sqq. Pl. et fig. 171 et 172.

2. Lefèvre-Pontalis, *Histoire de la cathédrale de Noyon*, p. 29. Les tours-lanternes dans ce diocèse proviennent de la même origine. Jusqu'à ces derniers temps, où elle a disparu par suite de restaurations, on en discernait une dans l'église de Sebourg, près Valenciennes. D'après diverses vues, l'ancienne église paroissiale de Saint-Amand (même Arrt.) en possédait également une de forme octogone comme à Wimille (P. de C.), à Sercus, Estaires (Nord), mais dans ces localités c'est simplement un clocher ; peut-être en était-il de même à Saint-Amand.

de cette abbatiale, de l'église de St- Denis et du chœur de Noyon (1). A St-Leu d'Esserent les chapelles se présentent dans le même ordre. A Gonesse et à Deuil près Paris, dans des déambulatoires sans chapelles, chaque espace compris entre deux contreforts est aussi percé de deux fenêtres (2), ce qui s'accorde avec la construction de voûtes à cinq branches d'ogives. Les voûtes sont « simples dans leur moitié tangente à l'abside, refendues au contraire en demi-voûte sexpartite (3) » du côté extérieur.

Il faut donc, dans l'étude de l'église de Valenciennes, tenir compte de ressemblances avec des édifices placés plus au Sud (4). Nous avons dû aussi noter tout ce qu'elle paraît devoir à la Champagne, y compris la courbe suraiguë des arcs, tracé fréquent dans une école qui, d'ailleurs, a débordé vers l'Ouest, bien en dehors des limites de la province dont elle tient son nom (5). A l'extérieur, les analogies des extrémités arrondies de Valenciennes ou de Cambrai avec les chœurs de Reims ou de Châlons se distinguent mal à première vue, car la ceinture de chapelles enserrant la base de ces chevets a forcé de rejeter loin en arrière les supports des arcs-boutants et de leur donner un double développement. Il en est tout autrement au croisillon de Soissons, entouré d'un simple collatéral assez étroit et d'arcs-boutants peu importants, ajoutés après coup. Ce beau morceau donne une idée de ce qu'étaient les parties correspondantes, au transept de Cambrai, élevé certainement vers la même époque, malgré les affirmations erronées émises à ce sujet. Cette église, détruite à la Révolution, avait laissé de tels regrets que, dès 1825, un érudit voulut en fixer le souvenir (6). L'archéologie naissait à peine, aussi les textes nombreux recueillis par l'historien ne sauraient toujours s'appliquer exactement aux dates de l'édifice que tout jeune encore il avait vu imposant et solide. Il est vrai que, depuis lors, des erreurs de même nature se sont reproduites. Lassus, en publiant dans l'album de Villard de Honnecourt un plan plus précis et une élévation d'après le relief de Berlin, distingue dans la cathédrale des parties gothiques, — c'est le chœur de 1237, — et des parties romanes : la nef et le transept. M. Houdoy a serré de plus près la vérité, il place la construction de ces deux morceaux non entre les années 1023 et 1079, mais à la fin du XIIe siècle, ce qui ne l'empêche pas de les croire « romans » (1). Cependant le précieux dessin qu'il publiait en tête de son livre jette de grandes clartés. Deux incendies sont mentionnés en 1149 et en 1161 (2). Le style du transept indique une réédification consécutive à ces événements ; il est contemporain de celui du croisillon de Soissons.

Remarquons que dans l'un et l'autre croisillon, les fenêtres supérieures sont groupées trois par trois, — comme à St-Remy ou à Notre-Dame en Vaux. A Cambrai elles sont placées en arrière d'une galerie, d'un « triforium extérieur », disposition qui existe à St-Pierre de Doullens et à plusieurs églises de Tournai. Dans chaque groupe de fenêtres la baie centrale est plus haute, agencement fréquent à l'époque gothique, mais surtout à Tournai, à tel point que l'on en fait une des caractéristiques du genre particulier à cette ville. En tous cas, les mêmes ouvertures se retrouvent dans une cathédrale voisine, également très regrettable. Les plans de Notre-Dame d'Arras, si l'on peut se fier à ceux de la monographie qu'on a cru faire de cet infortuné monument (3), provo-

1. *L'architecture rel. dans l'anc. dioc. de Soissons*, t. I, p. 88 et *Hist. de la cath. de Noyon*, p. 23.

2. La division paire se rencontre dans le Centre, à Saint-Pourçain, dans le Midi, à Monsempron.

3. Enlart, *Manuel d'archéologie*, p. 486.

4. Mais notons qu'il se pourrait faire que Saint-Denis (1140) ait lui-même subi des influences venues du Nord. Le déambulatoire de Thérouanne est de 1133. Étant données les relations de grande amitié entre Milon, l'évêque constructeur et Suger, l'on ne peut douter, pense M. Enlart, « qu'il n'y ait eu communication entre ces auteurs et ceux du chœur de Saint-Denis. » *Mélanges Fabre, loc. cit.*, p. 263.

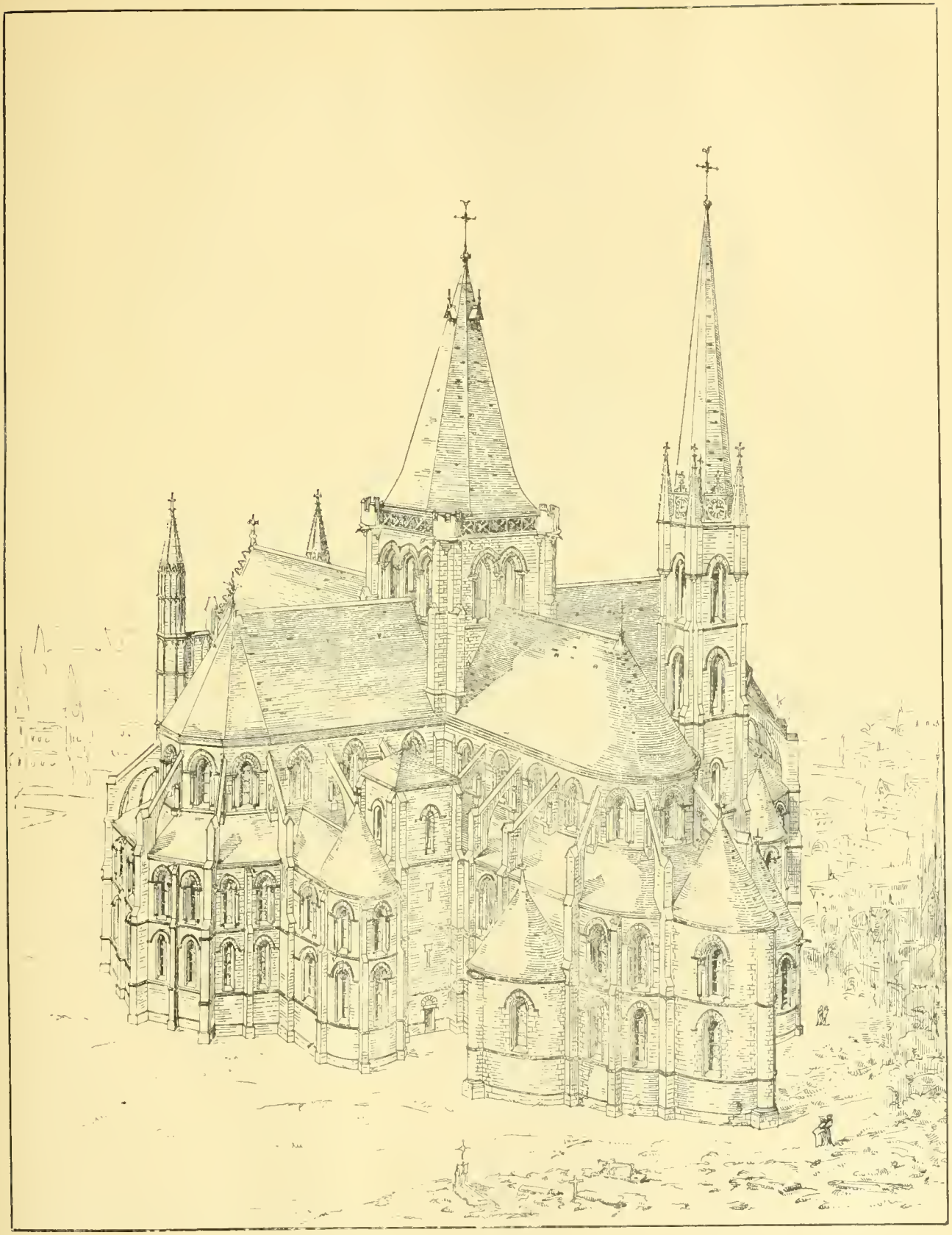
5. Aux chapelles du chevet de l'ancienne cathédrale de Cambrai, le passage interieur au niveau des fenêtres provient de cette origine. L'église Saint-Martin à Ypres est toute champenoise. — La cathédrale de Reims, l'église de Rampillon (S. et M.) donnent de bons exemples d'arcs suraigus.

6. Le Glay, *Recherches sur l'église métropolitaine de Cambrai*, 1825.

1. « A la fin du XIIe siècle la partie romane de l'église était terminée ; elle comprenait. . le portail... les nefs... le transept. » *Hist. artistique de la cath de Cambrai*, p. 21. L'original du dessin, de Van der Meulen, est conservé à la manufacture des Gobelins.

2. Une autre restitution de la cathédrale de Cambrai a été faite d'après les fouilles de M. Peinte, architecte à Cambrai, mais surtout d'après l'élévation extérieure de Lassus, avec les mêmes erreurs, venant du plan de Berlin qu'il connaissait tandis que le dessin des Gobelins lui avait échappé : la tour centrale est devenue une sorte de donjon, les croisillons sont absolument ronds et d'une proportion bizarre ; toutes les fenêtres sont en plein cintre (l'église ne doit-elle pas être romane ?) ce qui n'empêche pas, dans le texte d'avancer que le chœur et les *nefs* furent bâtis en 1251. Petit, *Hist. de l'anc. cath. de Cambrai*. — Il serait intéressant, et nous espérons le faire, de revenir encore sur ce monument.

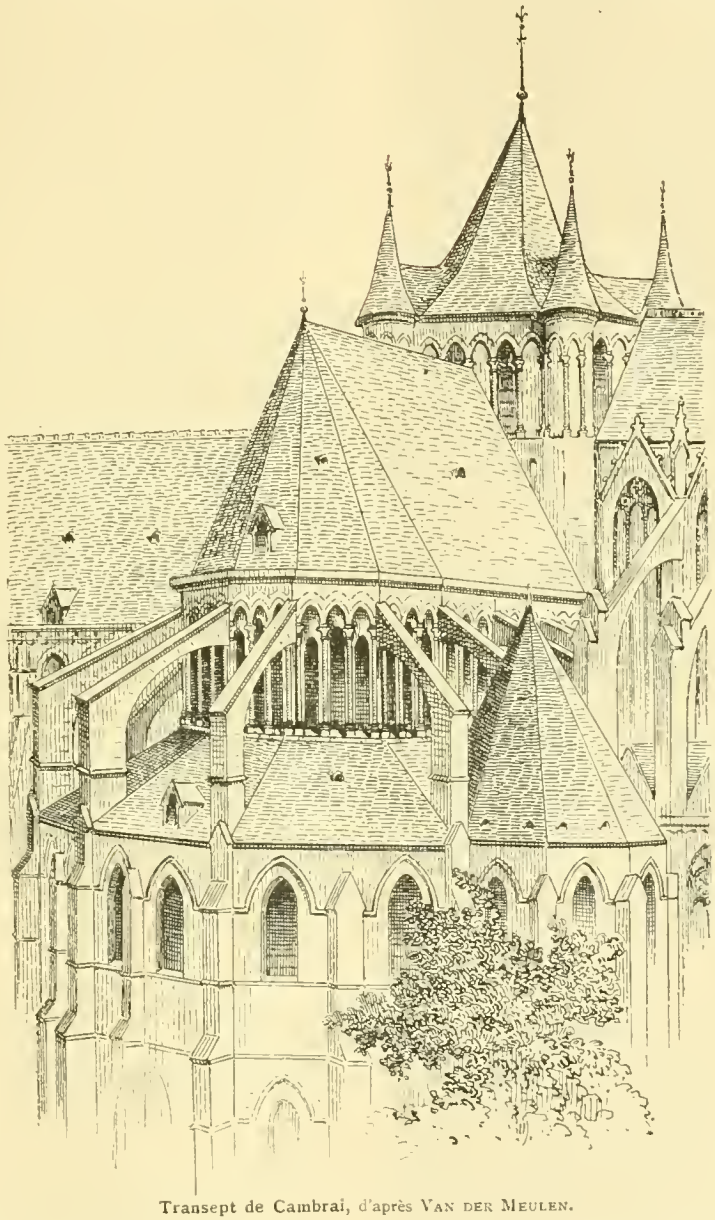
3. Terninck, *Essai historique et monographique sur l'ancienne cathédrale d'Arras*.



Eglise Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes. — Essai de restitution.

quent d'intéressants rapprochements. Les bras du transept s'y terminent carrément mais paraissent bien avoir été entourés d'un collatéral comme à Laon ou à St-Remy de Reims, primitivement (1).

L'auteur de la monographie avance, pour des raisons où l'archéologie n'a rien à voir, que le chevet ne peut être postérieur à 1030. Or la restitution qu'il en donne « d'après plusieurs tableaux



Transept de Cambrai, d'après Van der Meulen.

anciens », montre encore une fois une église du type bien connu avec arcades, tribunes, triforium et fenêtres au-dessus, disposées trois par trois (2).

1. Le nombre des contreforts, double de celui des colonnes du rond point, peut faire supposer un système de voûtes à cinq branches par croisée, comme dans les églises de Gonesse, de Deuil, etc.

2. Ajoutons en passant qu'il en est de même à l'intérieur de la grande église de Limbourg-sur-la-Lahn.

M. Enlart a constaté que la cathédrale de Roeskilde en Danemark « est en élévation une flagrante copie de l'ancienne cathédrale d'Arras, dont un tableau du XVIe siècle nous a conservé un portrait exécuté avec un très grand soin (1) »,

1. *Mél. Fabre*, p. 260.

et M. Cloquet pense que le chœur de l'église danoise a eu pour modèle les hémicycles de Tournai (1). Ces deux manières de voir n'ont rien de contradictoire. Si, à Roeskilde construit en 1280 seulement, on a imité Tournai, c'est par l'intermédiaire d'Arras. Les croisillons de Tournai ont extérieurement la forme donnée plus tard à ceux de Cambrai, de Valenciennes, de Soissons, — avant l'adjonction des arcs-boutants. — A l'intérieur, l'ordonnance et la proportion des divers étages sont, en style plus archaïque, ce qu'elles seront à Valenciennes, à Cambrai, aussi bien qu'à Arras, à Châlons et à Reims. Faut-il donc voir dans ces croisillons, construits en 1125 environ (2), le prototype sur lequel se sont modelées depuis toutes ces églises? Ces dispositions ont-elles été réinventées à leur tour en Champagne, d'où elles auraient rayonné de proche en proche vers l'Ouest, ou bien au contraire y sont-elles venues des rives de l'Escaut à l'aide d'intermédiaires disparus?

Le chevet de N.-D. en Vaux, rebâti entre 1157 et 1183, est copié dans celui de St-Remy de Reims, élevé de 1170 à 1181 par le même architecte peut-être. Le maître de Reims, quel qu'il soit, doit être identifié, M. Lefèvre-Pontalis en a montré les raisons (3), avec celui du croisillon de Soissons. Mais doit-on ajouter à la liste des œuvres de ce maître le transept de Cambrai? A quel rang se place en ce cas l'église de Valenciennes? La destruction de plusieurs monuments défend d'en dresser la généalogie, d'insister sur des hypothèses qu'il n'est plus possible de vérifier et de déterminer parmi eux le rôle ou la place de l'édifice qui nous occupe. On peut dire seulement que N.-D. de Valenciennes n'était ni antérieure, ni postérieure à ce groupe dans la seconde moitié du XIIe siècle. Au début ou à la fin? Les baies simples de la grande nef seraient une marque d'antiquité; les piliers composés, comme à Soissons, donneraient une indication contraire. Quelques renseignements tirés de certains textes vont, après avoir confirmé ce que la comparaison des édifices amène à penser, nous permettre de découvrir une date d'achèvement qui concorde avec les faits et avec l'œuvre elle-même.

A la vue des dessins qui ont servi à illustrer cette étude, M. Lefèvre-Pontalis a été d'avis, et c'est une opinion qu'il a réitérée depuis lors dans la monographie de l'église de Chaalis, que N.-D.-la-Grande pouvait bien être du règne de S. Louis (1). Elle était assurément terminée en 1242. A cette date les chanoines de la Salle-le-Comte, avec l'appui de Marguerite, comtesse de Flandre, essayèrent d'évincer les moines d'Hasnon sous prétexte qu'il était peu convenable pour un chapitre fondé par les comtes de Hainaut d'être logé dans une petite église — *locum in quo prefata ecclesia sita est, adeo esse arctum ut indecens erat canonicis* — alors qu'il existait dans la même ville un temple de même vocable mais beaucoup plus beau — *intra præfatam villam alia ejusdem vocabuli basilica major et elegantior habeatur* (2). Ces sentiments de jalousie devaient occuper l'esprit des chanoines depuis bon nombre d'années, car l'objet de leur envie remontait, croyons-nous, tout au début du siècle.

Que du temps de Charlemagne il y ait eu, sur l'emplacement de N.-D.-la-Grande, une chapelle, c'est possible, rien ne le prouve (3), mais

1. *Compte rendu du Congrès archéologique de Tournai*. 1895, p. 373.

2. A Bruges, Saint-Donat, reconstruit en 1122, fut également, sinon une imitation, pour le chœur, de la cathédrale de Tournai, du moins un édifice bien semblable avec galeries hautes (Cf. la vue de Sanderus, reproduite dans les *Délices des Pays Bas*, t. II, p. 45). La connaissance de ces dispositions éclaire grandement le récit du meurtre du B^x Charles le Bon. Ce drame eut lieu dans une chapelle située aux galeries hautes du déambulatoire « *coram altari quod est super absidem* (*Sigeberti auctarium Tornacense*. Pertz, VI, 444), « *quod in superiori parte ecclesiae Sancti Donatiani constitutum erat* » (*Vita Walteri Tervanensis*, Pertz, XII, 548). Les assassins s'étaient divisés en deux groupes: « *ita ut ex utraque via solarii nullus eorum aufugeret quos tradere voluissent* » (*Galbert de Bruges*, Pertz, XII, 361). Ce détail indique bien que le *solarium ecclesiae* n'était pas, comme on l'a cru parfois, une simple tribune (Guizot, Coll. de Mémoires, VIII, p. 237), mais une galerie continue faisant le tour du chœur depuis le carré du transept, ainsi que le montrent d'ailleurs les dessins cités plus haut.

3. *L'architecture relig. dans l'ancien diocèse de Soissons*, t. I, p. 94.

1. *L'église abbatiale de Chaalis*. (*Bulletin monumental*, 1902), p. 459.

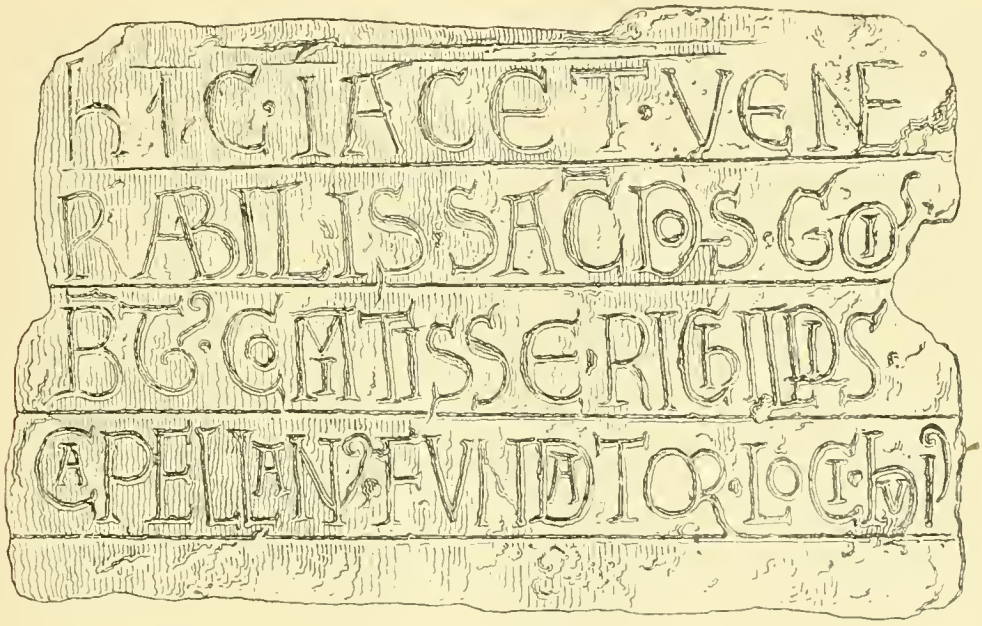
2. Deux actes, demandant enquête, et réservant les droits de l'église d'Hasnon, furent adressés par le pape Innocent IV à l'évêque de Cambrai, en date « du 15 des Calendes de Juin, an 3e du pontificat », Lyon, 1245, 15 mai; le second, refus de consentir à ce transfert: Lyon, le 6 des ides d'octobre (10 octobre 1245). *Bibl. de Douai, Cartulaire d'Hasnon*, ms. 1342, f° V. M. l'abbé Dewez, dans son *Histoire de l'abbaye d'Hasnon*, ne mentionne pas cet incident curieux.

3. « L'opinion commune » des Valenciennois était, à ce qu'il paraît, que le chef des Normands assiégeant la ville en 881 fut enterré « sous un marbre joignant le portail de cette église (!), lequel de nostre temps D. Pierre Blondeau, abbé d'Hasnon, a fait oster. En effet, il n'y a pas encore cent ans, qu'en fouissant, on découvrit par toute cette place force morions, espées et aultres armes fort anciennes ». H. d'Oultreman, *loc. cit.*

que Richilde et son fils en aient fait élever une et que cette chapelle ne soit pas celle que nos pères ont vue et décrite, ce sont deux points incontestables.

Le fils du comte Baudouin VI de Flandre, continua, comme sa mère, envers les religieux d'Hasnon les traditions paternelles : un effet de cette bienveillance fut à Valenciennes la donation d'une chapelle et de rentes pour l'entretenir. L'acte de cette donation ne se retrouve pas dans les archives de l'abbaye d'Hasnon. Simon Le Boucq, auquel nous en devons la meilleure copie, prétend avoir vu l'original (1). L'analyse de cette rédaction un peu bizarre et diffuse n'est point sans intérêt.

Baudouin II, de Hainaut, commence par rappeler l'origine de cette chapelle : il ne s'agit pas, comme on l'a avancé, de continuer les travaux d'un édifice laissé inachevé depuis 1040 (2), mais bien d'une fondation du comte et de sa mère « *ædificare cepimus quoddam Oratorium in honorem Sanctæ Mariæ matris Domini et Fidis Sanctæ Virginis pro voto nostro consecrandum in possessione nostra, videlicet secus castrum oppidi Valen-*



Épitaphe de Goisbertus.

tianarum ». Il énumère ensuite les revenus qu'il a consacrés à l'entretien de l'église et spécifie que s'il la donne à l'abbaye d'Hasnon, c'est à l'instigation du chef des clercs qu'il y avait précédemment établis « *suggerente etiam Goisberto, religioso clerico, ejusdem loci provisore* ». Par un hasard curieux, l'épitaphe de ce Goisbertus a survécu (1). Bien que déjà publiée, elle est reproduite ici, parce que c'est une occasion de rectifier diverses erreurs causées par les indications fausses que l'on m'avait alors données sur sa provenance et aggravées par une légende plus fautive encore, apposée au bas de la planche lors de l'impression (3). Cette petite inscription, — une note avec copie figurée due au chercheur valenciennois Hécart me l'a appris récemment, — fut trouvée « vers le 15 novembre 1810 dans la démolition de N.-D.-la-Grande ». Pourquoi y est-il qualifié de fondateur de ce lieu ?

Ce qu'il y a de certain, c'est que notre église

1. HIC · IACET · VENERABILIS · SACERDOS · GOISBERTVS · COMITISSE · RICHILDIS · CAPELLANVS · FVNDATOR · LOCI · HVIVS Le texte de S. Le Boucq donne la leçon Goisbertus, tandis que Miræus (*Opera diplomatica*, I, 268) lit Godebertus.

1. Au bas de la minute de cette copie, chargée de notes et de corrections, l'historien a écrit en surcharge « collationné à l'original le 10 mars 1627 par moy Simon Le boucq et la trouve fort entière et le séel d'une matière comme paste rouge. » Tous les Æ sont remplacés par des E cédillés. *Bibl. de l'auteur.*

2. Dewez, *Hist. de l'abb. d'Hasnon*, p. 86.

3. *Bulletin monumental*, 1899.

n'était plus celle où il fut enterré et qui, dit-on, aurait été consacrée en 1086. L'origine de cette nouvelle erreur est l'analyse placée par Miraeus en tête d'un acte de Gérard, évêque de Cambrai, daté de cette même année (1). Que dit cet acte? Tout simplement que le prélat a consacré deux autels, à S. Jean-Baptiste et à Ste Foi (2), ainsi qu'un cimetière et qu'à la demande de Baudouin et de Richilde il a, par la même occasion, confirmé les donations précédemment faites. Il en a été prié également par Lotbert, abbé de Hasnon, « *sub cujus regimine ea construebantur* ». Ces deux derniers mots vont mal ici; comme ils ne se rapportent qu'aux rentes données à l'abbaye d'Hasnon, le verbe *constituebantur* serait préférable, il ne faudrait qu'un léger changement de lecture pour le rétablir; mais enfin S. Le Boucq, dans sa copie qu'il a collationnée de très près, n'a pas eu d'hésitation en ce point (3).

Quoi qu'il en soit des constructions d'alors, une église existait bien en 1119, puisque le partage de droits paroissiaux, très limités encore, fait à cette date l'objet d'un accord entre les religieux d'Hasnon et ceux de St-Saulve (4), patrons de toute la partie de Valenciennes située sur la rive droite de l'Escaut et formant alors une seule paroisse, nommée St-Géry et divisée en trois, l'an 1171 seulement.

C'est en effet vers cette époque que la ville de Valenciennes prenait toute son importance. Les monuments d'architecture, si tant est qu'il y en eut ici avant le XIIe siècle, n'étaient guères somptueux. En 1106, l'église de l'abbaye de Saint-Jean, fondation ancienne et principal monastère de la ville, « est faite de pierre, laquelle auparavant estoit faitte d'argille couverte de genettre (1). » Cette abbaye se trouvait dans l'enceinte des murs; la primitive église de N.-D. était au contraire située dans une agglomération plus récente, *secus oppidum*, au Neuf-Bourg, compris depuis dans l'enceinte des murailles, qui, bâties par Baudouin l'Edifieur, donnèrent à la ville une forme demeurée presqu'invariable jusqu'au tout récent démantèlement de la place. Dès lors, on n'avait plus à craindre que le moindre siège ne ruinât un édifice exposé aux premiers coups de l'ennemi.

En 1149, Baudouin assistait chez les moines d'Hasnon à la dédicace d'une nouvelle église, destinée à remplacer l'ancienne abbatiale incendiée (2). Cette date est à retenir. Ne peut-on croire que les religieux, libres désormais de toute préoccupation de ce côté, songèrent à diriger leurs efforts et leurs ressources sur leur église de Valenciennes? Les événements vinrent peut-être les y contraindre. En 1171 sévit «en Valenciennes un feu si violent qu'il y eut mil maisons brûlées (3)». Toute exagération mise à part, il est à présumer que l'ancienne N.-D. ne fut pas épargnée par le feu, — à moins toutefois qu'elle ne se soit déjà trouvée démolie pour faire place aux fondations de la nouvelle.

« Il arrive souvent qu'une première construction est racontée par des textes, tandis que la mention des reconstructions postérieures est perdue ou omise, soit par négligence, soit pour donner des illusions sur l'antiquité de l'édifice (4). » Le cas ne serait pas invraisemblable pour Notre-Dame-la-Grande. Simon Le Boucq s'est peut-être fait l'écho d'une tradition exacte à quelque cent ans près, quand il nous dit que le chœur fut réédifié en premier lieu. C'est généralement par le chœur que l'on commençait à rebâtir une église; ici le plan du chevet, semi-circulaire, avec ses absidioles de même forme et non tangentes

1. « Gerardus episcopus eamdem consecrat ac fundationem confirmat. » *Opera diplomatica*, I, 531, et *Notitia ecclesiarum Belgii*, 1636, p. 220.

2. Le culte de sainte Foi s'était rapidement étendu. En 1094 les moines de Conques fondent un prieuré à Schlestadt. Cf. Bouillet. *Liber miraculorum sanctae Fidis*, préface.

3. Il est à remarquer que cet acte laisserait supposer que Richilde vivait encore lors de la donation à l'abbaye d'Hasnon, alors que l'acte de fondation fait dire précisément le contraire à Baudouin II.

4. Accord entre les moines de Saint-Saulve, du conseil de Radulphe, archevêque de Reims, et de Pons, abbé de Cluny, au sujet des droits paroissiaux qui pourront, moyennant une redevance annuelle, être abandonnés à l'église Saint-Géry. *Bibl. de Douai*, ms 1342. Cartul. d'Hasnon, f° 69. 1119 « indictione XII, presulatus Domini Burcardi 1111. » — En 1116, saint Norbert était venu prêcher à Valenciennes. Trois de ses compagnons y moururent; l'un fut, dit-on, enterré à N.-D. Simon Le Boucq, *Hist. eccles.*, 28.

1. *Notes chronologiques placées en tête d'un Recueil du Magistrat de Valenciennes.*

2. Elle avait été brûlée en 1125. La cérémonie fut des plus splendides. Parmi les prélats assistants, mentionnons Milon, « évêque des Morins », le constructeur de la cathédrale de Thérouanne. *Ex anonymi Blandiniensis appendicula ad Sigebertum. Historiens de la France*, XIV, p. 20.

3. Ipsa Villa Valencenensis... concremata fuit in maiori et meliori parte, itaque domorum combustarum fuerunt circiter quatuor millia (?!). *Sigebert, Mon. Germaniae hist.*, XXI, 519

4. Enlart, *Manuel d'archéologie*, p. 95.

les unes aux autres, présenterait bien un certain caractère d'archaïsme, de retard même. Noyon possède déjà toute une ceinture de chapelles en 1157; il est vrai qu'en revanche, au XIIIe siècle, la cathédrale de Rouen a seulement trois chapelles et qu'au même siècle il en était ainsi à Saint-Omer et à Saint-Sauve de Montreuil, où ces chapelles sont encore demi-circulaires comme à Valenciennes (1). En tout cas, l'église continuée par les nefs a dû s'achever avec l'année 1202. N'est-ce point ce qu'il faut voir dans ce fait que l'abbaye d'Hasnon, à partir de cette date, y délégua à demeure un prévôt et des moines pour organiser le service divin dans l'édifice définitivement terminé ?

(A suivre.) L. SERBAT.

1. Enlart, *Manuel d'archéologie*, p. 490.

Carnet de voyage. — Padoue, Venise, Cortina d'Ampezzo, Pieve di Cadore, Trévise, Vicence.

J'AI déjà donné à la *Revue de l'Art chrétien* divers extraits des notes que je prends dans mes vacances ; j'entends par vacances les mois que je passe hors de Florence, ma résidence habituelle.

Je n'ai pas besoin de répéter que ces notes n'ont pas plus la prétention de servir de Guides que celle de discuter des questions d'esthétique ou d'histoire de l'art chrétien ; ce sont de simples remarques choisies dans mes carnets, en raison des rapports qu'elles peuvent avoir avec notre Revue.

Cet été, donc, j'ai pris pour *terminus* Cortina dans la vallée d'Ampezzo, Autriche, renommée par les monts Dolomites, ces étranges et grandioses formations rocheuses des Alpes du Tyrol.

De Florence aux Dolomites, on passe par Bologne, Padoue, Venise, Bellune et Pieve-di-Cadore. Au retour, je suis resté quelques jours à Trévise et à Vicence.

J'ai fait un séjour prolongé, cet été, à Padoue et à Venise. Je dis bien cet *été* ; c'est ma saison favorite pour les déplacements, car alors l'Italie est dans toute sa beauté ; avec quelques précautions on se garde de la chaleur.

Je connaissais assez bien la vieille cité de Padoue, mais je l'ai revue à loisir et avec plaisir.

La basilique de Saint-Antoine, commencée en 1231, est l'objet d'importants travaux de décoration intérieure.

L'opera de l'église a résolu de faire peindre de fresques le chœur tout entier ; l'entreprise a été confiée à MM. Rubbiani et Collamerini, architectes de Bologne, et à M. Casanova, peintre, également de Bologne. Les échafaudages sont dressés ; autant que j'ai pu juger par une esquisse, le style sera celui du XVe siècle ; la décoration m'a paru bien comprise.

On s'est souvent demandé si les coupoles et les nefs de ce vaste édifice avaient toujours été dépourvues de peintures, comme elles le sont à présent, et par suite d'un effet peu agréable, alors que les chapelles de l'église ainsi que les oratoires voisins, l'école du Santo, et l'oratoire de Saint-Georges, sont décorés avec profusion ; on ordonna des sondages et dans la première coupole en entrant, on découvrit sous un badigeon de lait de chaux, une grande décoration à fresques. Le badigeon a été enlevé et la peinture apparaît maintenant, mais non sans l'espèce de buée blanchâtre qui assez fréquemment dépare les fresques badigeonnées, rendues à la lumière. Malgré l'habileté de l'opérateur, cette sorte d'estompe affaiblit les contours et les colorations et ne permet que de juger l'ensemble, surtout lorsque la fresque est haut placée.

Les motifs sont des grands et des petits médaillons avec des figures de saints en buste ; les fonds de la coupole et les arcs sont peints en ornements ; il m'a semblé que la peinture était du XVIe siècle.

Les recherches sur les autres coupoles et parois ont donné des résultats négatifs. J'ignore si l'opera a conçu le projet de re-

La Vierge et l'enfant Jésus, saint Prodoscino, sainte Monique, saint Benoit, sainte Justine.
GIROLAMO RUMANI dit ROMANINO (1485-1566). Musée civique de Padoue.

vêtir de fresques toute la basilique comme il l'a ordonné pour le chœur ; ce serait un travail de très grande importance, d'un prix et d'une durée difficiles à déterminer.

A Padoue, Giotto règne en maître et après lui vient Mantegna (1436-1506); la chapelle de l'Annonciation à l'Arena et la chapelle dite de Mantegna aux Eremitani, éclipsent les autres peintures, et cependant beaucoup de celles-ci sont dignes de grand intérêt.

Pour m'en tenir aux élèves plus ou moins directs de Giotto, Jacopo Avanzi et Altichieri de Zevio ont laissé des fresques dans le chapelle Saint-Félix au Santo et à l'oratoire Saint-Georges; Guariento a peint aux Eremitani. Sans doute ces artistes ne sont pas des hommes de génie comme Giotto, mais leurs ouvrages sont remarquables et certains valent ceux du maître. Il est à désirer qu'on leur rende justice, mais dans une rapide analyse c'est tout au plus si on peut les signaler.

Je ne manque jamais l'occasion de parler des musées civiques de l'Italie, qui, de jour en jour, prennent plus d'importance soit par le nombre, — il est à présent d'environ cent soixante, — soit par l'organisation, soit par la qualité des ouvrages qu'ils conservent.

Le musée civique de Padoue a été, dans ces dernières années, complètement réorganisé et largement enrichi. Du palais municipal, où il se trouvait, il a été installé avec luxe dans les bâtiments de l'ancien couvent de l'église du Santo.

L'organisation est excellente : les tableaux sont placés en bonne lumière, mais le catalogue imprimé n'a pas encore paru. Chaque peinture est, il est vrai, munie d'un cartouche, et c'est quelque chose, mais ce n'est pas suffisant.

J'ai remarqué que le distingué directeur du musée, M. Moschetti, était un homme prudent ; lorsqu'il a un doute sur l'auteur d'un ouvrage, il inscrit sur le cartouche *École de ..., manière de ...* ; c'est d'une sagesse qu'on devrait observer dans tous les musées.

Il n'est pas possible dans une simple note de passer en revue même les principaux tableaux de la collection ; on ne peut que donner quelques noms.

Guariento, XIVe siècle, élève de Giotto.

Anges formant une frise détachée de l'oratoire d'un palais de Padoue. Ces figures sont dures et contrastent avec la fresque du chœur des Eremitani dont on peut apprécier les qualités de souplesse, malgré les restaurations maladroites de 1590. Guariento était très estimé ; Venise lui confia la décoration, détruite dans l'incendie de 1577, d'une partie de la salle du Grand Conseil au Palais Ducal ; ce qui restait de la fresque a été recouvert par le Paradis de Tintoret. En raison de l'extrême rareté des peintures de Guariento, il m'a paru utile de signaler celles du musée civique.

Squarcione (Francesco), 1394-1474.

Il a donné l'exemple aux peintres de Padoue, dans un sens inspiré à la fois de l'antique et d'un certain réalisme.

Triptyque avec les saints Jérôme, Jean-Baptiste et sainte Lucie; belle peinture, d'une intense coloration, très solide d'ensemble.

Campagnola (Dominico), élève de Titien, vivait encore en 1543.

Descente de croix.

Grande fresque détachée et mise sur toile. La composition est distinguée, mais les colorations ont souffert, comme il arrive souvent dans le transport d'une fresque sur toile. Campagnola était très réputé ; il a peint avec Titien des fresques dans la Scuola del Carmine à Venise ; à en juger

par ce qui subsiste, elles ne sont pas inférieures à celles de son maître.

Baisaïti (Marco).

Il est question de lui de 1490 à 1531. Élève de Jean Bellin, dont il a fini par prendre la manière. Cependant il est resté original dans ses fonds de paysages traités d'une façon poétique.

La *Vierge adorant l'Enfant ;* les *saints Pierre et Libérat.*

Girolamo del Santo (1484-1550).

Saintes femmes au sépulcre.

Énergique et touchante composition.

La Nativité.

Bonifazio Veneziano.

On connaît de lui des tableaux de 1555 à 1579. C'est le troisième d'une famille Bonifazio à laquelle on a rendu son véritable nom Pitati. Tous les trois se sont inspirés de Titien.

Varotari, dit il Padovinano (1590-1650).

La *Femme adultère devant Jésus-Christ.*

La peinture vénitienne à son déclin peut retenir ce nom avec plus de raisons que celui d'autres peintres de son temps.

Mais le tableau le plus important du musée civique est de Girolamo Rumani ; on lui a donné la place d'honneur dans la galerie et on a restauré le superbe cadre en bois sculpté dont il était entouré à l'église Sainte-Justine.

Ce cadre est exécuté fort probablement d'après les dessins du peintre ; d'autres tableaux de lui sont également pourvus de pareils entourages.

Que sont en comparaison les pauvres cadres modernes ?

Girolamo Rumani dit Romanino (1485-1566) de Brescia, est élève de Pordenone ; il remplit sa cité natale de nombreuses peintures, tableaux et fresques. Des événements de guerre le firent quitter momentanément Brescia pour Padoue, et les Padouans surent profiter de sa présence.

Il peignit pour eux, en 1513, le superbe tableau : La *Vierge et l'Enfant Jésus, Saint Prodoscimo, Sainte Monique, Saint Benoît, Sainte Justine.*

Par la reproduction que nous donnons, on peut apprécier cette composition large, noble et pondérée, digne des grands maîtres italiens. Mais il faut être en présence du tableau pour en goûter les colorations franches et brillantes qu'une rare bonne fortune a laissées intactes.

Le musée conserve bien d'autres tableaux intéressants ; quelques-uns sont de Jean Bellin, Titien, Véronèse, mais ce sont des ouvrages secondaires.

Parmi les peintres étrangers à l'Italie, on remarque :

Une *adoration des Mages* attribuée seulement à Van der Goes (✠ 1482).

Le portrait d'un membre de la famille Delfino, dans le style de Sustermans.

Un portrait d'homme, attribué à Van Dyck.

Un portrait de magistrat, donné à Pourbus le jeune.

Un portrait d'homme, d'Albert Dürer.

Et surtout une très belle composition de Cornelius Engelbrechten (1468-1533) représentant la *Vierge, l'Enfant et un fidèle.*

Sans doute le musée de Padoue n'a pas l'importance des musées municipaux de Sienne, de Pérouse, de Pise, de Vérone, mais il occupe un rang très honorable.

Le musée conserve aussi des collections de sculptures, de numismatique et de majoliques italiennes, surtout de Padoue.

La bibliothèque et les archives municipales sont dans les mêmes bâtiments ; elle possède plus de 100,000 volumes.

D'autres bibliothèques existent dans la cité.

La bibliothèque du Séminaire possède 40,000 volumes et 800 manuscrits, dont les plus anciens sont du XIIIe siècle.

La bibliothèque du chapitre du Dôme conserve 10,000 volumes, dont 500 éditions du XVe siècle, 300 manuscrits, dont plusieurs remontent aux IXe, Xe, XIe et XIIe siècles.

Parmi les pièces rares on cite :

Les Évangiles écrits et illustrés par Isidore en 1170.

Les Épîtres écrites et illustrées par Gaibana en 1259.

Un manuscrit du XIIIe siècle, *de Amicitia* de Cicéron.

On le voit, Padoue offre un champ d'études très vaste, et cependant la cité est délaissée.

J'ai été bref pour Padoue, je le serai également pour la peinture à Venise.

La cinquième exposition internationale et biennale des Beaux-Arts, organisée par le municipe, a eu lieu cette année.

L'installation est excellente comme lumière et disposition des tableaux ; presque tous sont sur la cimaise si chère aux artistes ; les salles sont décorées avec la fantaisie sans règles, à la mode sous l'épithète de *modern style !* Le palais est construit au Jardin public, délicieux de verdure et de fleurs.

Le jury international d'admission s'est montré d'une indulgence exagérée; il y a là, à côté de bons tableaux, des ouvrages indignes d'une exposition publique, et cependant il y a eu un grand nombre de refusés.

Mais la *Revue de l'Art chrétien* ne s'occupe que des ouvrages se rapportant à notre religion.

Sur environ six cents toiles, je n'en ai compté qu'une trentaine qui peuvent entrer dans cette catégorie et encore j'y ai compris les vues d'églises à l'extérieur et à l'intérieur, les processions et les cérémonies.

Il n'y a pas dix sujets tirés de l'Histoire sainte et des Évangiles et presque tous sont difficiles à comprendre. Les peintres ont cherché à produire des effets, par des oppositions de couleur ; les idées, le sentiment n'existent pas ; en un mot vulgaire, c'est baclé !

Je sais bien qu'on dit qu'une exposition de peinture n'est pas un miroir fidèle, mais lorsque la même tendance se remarque dans une série d'expositions internationales on peut en conclure que cette tendance est significative.

L'exposition de Venise montre, une fois de plus, qu'à part quelques très honorables exceptions, la peinture religieuse moderne est en pleine décadence.

L'impression est particulièrement pénible, à Venise, réunion de tant d'œuvres remarquables, inspirées aux peintres par la religion chrétienne, depuis Antonio Veneziano (1313-1386) jusqu'à J. B. Tiepolo (1693-1770).

Chaque fois que j'ai été à Venise, je me suis cantonné, autant que possible, dans les peintures d'une époque déterminée ; cette fois ce furent celles des XIVe et XVe siècles; non point que précédemment je les eusse négligées, — je suis trop quattrocentiste pour cela, — mais parce que le souvenir de plusieurs s'était affaibli dans ma mémoire. Il en est forcément ainsi lorsqu'on parcourt l'Italie de Naples aux Alpes et je crois que mon cas est assez fréquent.

Les peintures vénitiennes du XIVe siècle sont rares à Venise.

En voici quelques-unes.

Antonio Veneziano (1312 1386): La *Vierge et l'Enfant*, les *Saints Jean et Jérôme*.

La Vierge et l'Enfant Jésus. Frère Negroponte (XVe siècle). Église San Francesco della Vigna à Venise.

Maestro Paolo, dont on n'a aucune trace avant 1333 et après 1358: une *Vierge avec l'Enfant* et les *saints Jacques et François*.

Catarino: un *Couronnement de la Vierge*, signé et daté 1365.

Lorenzo Veneziano: une grande et très belle ancone de 1357 et une *Annonciation* de 1371, inférieure en qualité à l'ancone.

Ces tableaux sont au musée de l'Académie, ainsi que ceux de:

Moranzone, milieu du XVe; L'*Assomption de la Vierge*.

Jacobello del Fiore: Le *Paradis*, superbe ouvrage, 1436. — La *Justice* (1).

Quirizio da Murano, travaillant de 1462 à 1478: La *Vierge et l'Enfant*. — *Ecce Homo*. — Le *Rédempteur*, la plus importante peinture connue de cet artiste.

Andrea da Murano, peut-être des dernières années du XVe, Les *Saints Vincent*, *Roch*, *Sébastien*, *Pierre*.

L'église San Francesco della Vigna conserve un tableau d'autel très particulier.

La reproduction que nous en donnons est suffisante pour la composition et la physionomie de la Vierge, vêtue de brocards d'or comme une impératrice.

Les détails de l'architecture et des accessoires ne nuisent aucunement à l'effet d'un ensemble digne et noble.

La peinture porte sur les marches du trône les mots:

Frater Antonius Negroponte Pinxit en lettres d'or et *Ordinis Minorum* en caractères noirs.

Le peintre est absolument inconnu et on ne connaît de lui que cette Madone.

Malgré la signature, qui peut être un pseudonyme, quelques écrivains d'art pensent que le tableau doit être attribué à Jacobello del Fiore.

1. Au musée civique Jacobello a une *Vierge allaitant l'Enfant*, provenant du legs Correr.

Les Vénitiens que je viens d'indiquer sont, malgré leurs mérites, visiblement en retard, comme facture et sentiment, sur les peintres de Sienne et de Florence des mêmes époques, et par la timidité de leurs couleurs ils ne font nullement prévoir l'éclosion, prochaine cependant, des grands coloristes de Venise dont le début a été magnifiquement marqué par l'immortel Jean Bellin (1428-1516) et qui continue, avec ses qualités diverses, jusqu'à Jean Baptiste Tiepolo (1693-1770). Ce fut le dernier des Vénitiens célèbres; les colorations n'ont plus sans doute la vigueur de Titien, de Palma le vieux, de Véronèse, mais leurs tons argentés et délicats, les compositions élégantes donnent à ses ouvrages un charme et une séduction irrésistibles. Parmi ses nombreuses peintures, l'une de celles qui caractérise le mieux sa manière est la *Gloire de la Vierge*, reproduite ici, placée en retable d'autel à l'église des Gesuati, dite aussi Santa Maria del Rosario, située à la Zettere sur le canal de la Giudecca. Le rapprochement de cette peinture avec la Vierge de Negroponte fera saisir le chemin parcouru depuis le XVe siècle.

La galerie royale de Venise s'est beaucoup enrichie sous l'habile direction de son éminent directeur M. Cantalamessa, qui n'a pas hésité à modifier certaines attributions depuis longtemps admises.

Ainsi, le superbe portrait de Laurent Fromont, provenant de la collection Manfredini, reproduit ici, qui était donné à Hugo Van der Goes, a été mis au compte de Roger Van der Weyden (1398-1464), après une étude approfondie.

On sait que les peintures de Van der Goes sont plus nombreuses en Italie que dans tous les autres pays réunis. Il y en avait deux à Venise: le portrait de l'Académie aujourd'hui accordé à Van der Wey-

La Gloire de la Vierge Marie. TIEPOLO J. B. (1693-1770). Église Santa Maria del Rosario, Venise.

den et une *Vierge avec l'Enfant Jésus* dans la collection particulière Layard. La Vierge est dans la manière de Van der Goes, mais Jésus s'en éloigne très sensiblement ; le peintre représente d'habitude le divin Enfant vieillot, malingre et souffrant ; ici, il le montre au contraire en bonne santé et avec une certaine jeunesse. Pour cette raison, on peut, je crois, admettre que l'attribution à Van der Goes est hasardée.

Je m'en tiens à ces quelques lignes sur les peintures de Venise et j'arrive à la fête du Rédempteur à laquelle j'ai assisté pour la première fois.

Venise a eu jadis beaucoup à souffrir de la peste à cause de ses relations commerciales suivies avec l'Orient. Déjà au Xe siècle elle fut atteinte ; au XIVe siècle, l'épidémie détruisit, dit-on, quatre-vingt mille personnes ; on fut obligé de faire venir des étrangers pour le repeuplement.

En 1578, nouvelle et terrible invasion du fléau. C'est en vain que la République avait multiplié les lazarets dans les îles de la lagune et désinfecté les navires et les habitations par des feux de genévrier; rien n'y fit. La République alors prescrivit des prières publiques au Rédempteur, à la Madone et à saint Roch ; l'épidémie prit fin et, en reconnaissance de l'intervention divine, le Sénat ordonna, ainsi qu'il en avait fait le vœu, l'édification dans l'île de la Giudecca, sur le canal, d'une église dédiée au Rédempteur.

La construction fut confiée à Andrea Palladio (1508-1580), le plus célèbre architecte du temps. On dit avec raison « qu'il fut le dernier et le plus remarquable des architectes du XVIe siècle ayant su allier la grandeur avec l'originalité dans l'art des proportions et de l'ordonnance. »

Il avait déjà reconstruit la basilique de Vicence, sa ville natale, et élevé nombre de palais et de villas dans cette cité, à Rome et à Venise et dans diverses localités. A Venise, il avait bâti l'église Saint-Georges Majeur (1560) dans l'île de ce nom et la façade de l'église San Francesco della Vigna (1568); on doit également à ses plans l'église Santa Lucia, et la *scuola* de la Charité, où furent réunis, en 1798, par ordre de Bonaparte, les tableaux des couvents supprimés, noyau du musée de l'Académie.

L'église du Rédempteur est le chef-d'œuvre religieux de Palladio ; elle est à coupole, à façade de marbre, à nef unique, voûte en berceau, d'une grande simplicité.

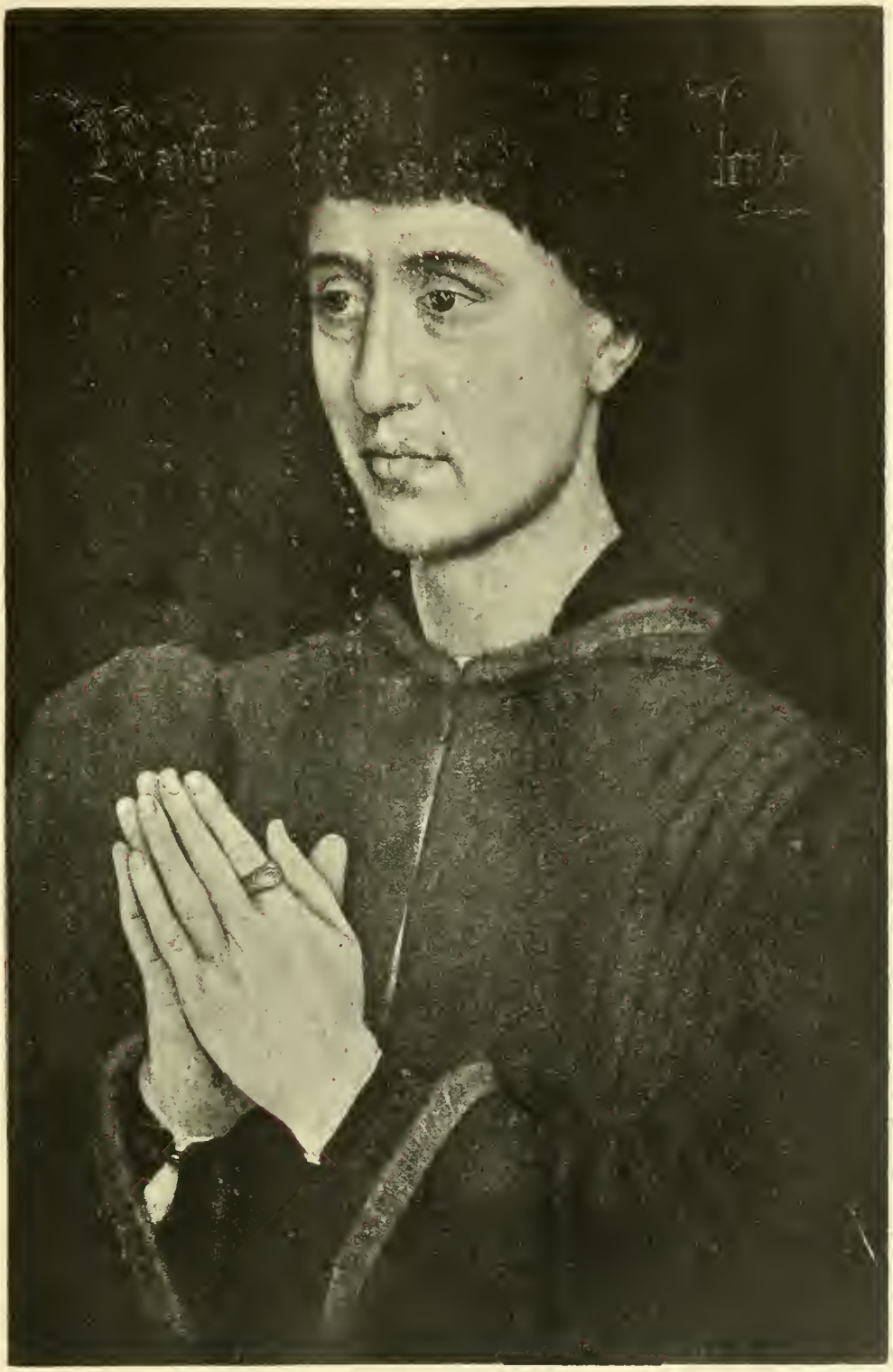
En même temps qu'il ordonna la construction de l'église, le Sénat décréta que tous les ans, le troisième dimanche de juillet serait consacré à une grande cérémonie religieuse et nationale, qui prit aussitôt le nom de Fête du Rédempteur.

Dans son impatience, le peuple ne put se résoudre à attendre l'achèvement de l'édifice ; sur la place qui lui était destinée, il éleva un grand échafaudage, somptueusement décoré de draperies et surmonté de l'image du Rédempteur.

Une foule immense se pressait dans Venise ; le pont du Rialto n'existait pas et les embarcations de tous genres étaient absolument insuffisantes pour transporter tout un peuple dans l'île de la Giudecca.

Le Sénat prit le seul parti possible : il fit établir sur le canal de la Giudecca et sur le grand canal des ponts de bateaux ; l'usage a été maintenu, et cette année, comme précédemment, les ponts ont servi de passage.

En 1579, un cortège officiel fut réuni dans la basilique de Saint-Marc ; après une fonction religieuse, il se mit en mouvement. Il était composé des confréries, des corporations, du clergé, des délégués, des Ordres monastiques, des ambassadeurs des puissances auprès de la Sérénissime République, des divers Conseils de l'État, du pa-



Portrait de Laurent Fromont. Roger VAN DER WEYDEN (1398-1464). Galerie de l'Académie, Venise.

triarche de Venise et du doge ; la procession passa sur le *ponte votivo*, — le nom a été conservé, — et le patriarche et le doge L. Mocenigo posèrent la première pierre de l'église du Rédempteur.

La fête du Rédempteur ne comporte plus aujourd'hui d'autres cérémonies religieuses que des fonctions qui, dès l'aube du troisième dimanche de juillet, ont lieu dans l'intérieur du temple, mais elle est restée extrêmement populaire non seulement à Venise et dans les îles de la Lagune, mais dans toute la Vénétie et même au loin et jusqu'au delà de l'Adriatique.

La veille de la fête, Venise a été envahie par une foule immense arrivée par des trains de plaisir, les bateaux de la lagune, les navires de Trieste et de Fiume. On me dit que cette masse peut atteindre 150,000 personnes ; je ne sais si le chiffre est exagéré, mais à la vérité, les ruelles, les quais, les places étaient encombrés de citadins et de campagnards en habits de fête, au point de rendre la circulation très difficile, impossible même en certains endroits.

Le soir, les maisons en bordure du canal de la Giudecca furent illuminées ; des centaines de gondoles et de barques également pourvues de lanternes vénitiennes, glissaient sans bruit sur l'eau ; des embarcations plus grandes avaient à bord des musiques et des restaurants. Par moments, des feux de Bengale illuminaient les façades de marbre des églises de Saint-George et du Rédempteur ; l'effet était fort beau.

Cependant il a manqué cette année les feux d'artifice traditionnels; par une mesure de convenance que la foule a appréciée, le Municipe les avait supprimés à cause de la maladie du Souverain-Pontife.

J'ai demandé comment cette centaine de mille personnes passaient la nuit ; on me répondit, qu'un grand nombre allaient dormir au Lido, que d'autres couchaient sur les places publiques et les escaliers des ponts. J'ai constaté, que c'était exact, que les plus empressés restaient dans les cultures de l'île de la Giudecca et aux abords de l'église du Rédempteur, afin de pouvoir le lendemain, dimanche, assister aux premières messes.

Malgré mon désir et plusieurs tentatives, je n'ai pu pénétrer dans le temple, une foule compacte a assiégé, toute la journée, le sanctuaire et ses environs.

Telle est cette fête séculaire.

Des esprits superficiels ne veulent plus y voir qu'une occasion recherchée par le peuple pour s'amuser. Il faut regarder de plus haut. Sans doute les réjouissances ont leur part dans la fête, — comme dans les autres grandes fêtes religieuses, c'est ancré dans les mœurs italiennes, — mais il règne dans cette foule empressée un sentiment intime, celui de la reconnaissance envers le Rédempteur et de l'espoir de son intervention dans les jours de péril.

Le Dôme de Belluno, du XVIe siècle, n'a rien d'intéressant. Je remarque sur la façade d'une église deux fresques ordinaires comme style, mais assez bien conservées ; elles sont datées de 1564. L'une représente la *Trinité*, l'autre, la *Vierge sur un trône tenant l'enfant dans ses bras ;* elle est entourée des saints Côme et Damien.

Je reproduis le campanile de l'église de Cortina ; il fait très bon effet dans la vallée enserrée de près par les hautes montagnes des Dolomites, dont quelques-unes ont 3,300 mètres de haut. Le campanile a été élevé aux frais de la commune, de 1853 à 1858, sur les plans de l'architecte Baumgartner de Vienne ; il est haut de 76 mètres. Je ne crois pas que de notre temps une si petite localité ait été pourvue d'un monument aussi important.

L'agglomération principale de la commune de Cortina n'est que de 800 habitants ; elle possède cependant une deu-

xième église, la Madonna della Difesa.

Au VIe siècle, les Longobards tentèrent de s'emparer de la vallée d'Ampezzo ; déjà venant du Trentin, ils descendaient sur Cortina. Les habitants sentirent qu'ils n'étaient pas en mesure de résister par la force à l'invasion ; ils invoquèrent le secours de la Vierge Marie. Aussitôt un épais brouillard couvrit les Longobards ; se croyant attaqués, la confusion se mit dans leurs rangs, ils s'entretuèrent dans l'obscurité et finalement ils prirent la fuite. Les habitants de Cortina élevèrent en reconnaissance une chapelle à la Vierge ; au XVIIe siècle la chapelle fut convertie en église. Sur la façade une fresque représente la Madone entourée d'anges ; les pieds sont engagés dans un nuage dont l'opacité augmente à

Campanile de l'église de Cortina d'Ampezzo. (Autriche, Tyrol.) Baumgartner de Vienne, architecte (1858).

mesure qu'il descend vers la terre. La peinture est ordinaire, mais sa signification est touchante, comme le vocable : La Madone de la Défense.

J'ai noté dans la vallée d'Ampezzo plusieurs fresques sur des maisons particulières. La plus ancienne porte la date de 1685, la plus récente celle de 1783.

Elles représentent la Madone avec des Saints et une *Pietà*.

Évidemment ce ne sont pas des œuvres d'art, il s'en faut de beaucoup ; les figures sont tracées d'une main inhabile, naïve, convaincue cependant ; mais ces imageries populaires révèlent l'esprit religieux de la contrée et par ce fait elles sont respectables.

Les couleurs sont assez bien conservées, quoique le pays soit à 1220 mètres d'altitude, couvert de neige pendant six mois de l'année.

C'est une preuve de plus que la fresque, malgré les affirmations contraires, peut résister aux intempéries.

(A suivre.) GERSPACH.

Mélanges.

Demandes et Réponses.

BERNARD d'Orley, le célèbre peintre de Bruxelles, était, selon les biographes, le deuxième fils, — troisième enfant, — de Valentin d'Orley et de Marguerite van Pynbroeck, qui contractèrent mariage le 13 mai 1490 à Bruxelles. On prétend, en outre, que Bernard se rendit à Rome en 1509, qu'il devint élève de Raphaël, et que ce maître le prit en grande affection.

Toutefois il paraît impossible de concilier ces assertions avec certains faits établis par des documents authentiques.

En 1514, Bernard était établi à Bruxelles comme maître-peintre, jouissait déjà d'une telle renommée que la Confrérie de la Sainte-Croix de Furnes envoya un délégué chez lui pour lui demander l'esquisse d'un triptyque destiné à l'autel de sa chapelle. Donc, en 1514-15 Bernard devait avoir atteint l'âge de 30 ans, — l'âge réglementaire exigé pour devenir franc maître, — ce qui démontre que sa naissance doit avoir eu lieu en 1484-85.

En outre, à moins qu'il n'y ait erreur dans la date 4 mai 1504 de la procuration publiée par feu Wauters (*Bernard van Orley*. Bruxelles, 1881, p. 70), Bernard doit être né avant le 4 mai 1479, un enfant mineur ne pouvant nommer un fondé de pouvoir pour céder des droits immobiliers sans l'intervention de ses tuteurs et l'octroi de la chambre pupillaire. L'âge de la majorité était fixé à 25 ans.

Il serait vivement à désirer que les points que je soulève fussent éclaircis et la vérité établie. Il me paraît probable que le peintre était fils d'un autre Valentin, peut-être de l'oncle du mari de Marguerite van Pynbroeck.

W.-H. James WEALE.

L'art rhénan et de la Westphalie à l'Exposition historique de Dusseldorf, 1902, par Paul CLEMEN [1].

L'ANNÉE 1902 a été marquée par un certain nombre d'Expositions, dont plusieurs avaient une importance réelle pour l'art chrétien. Cependant il n'a pas été possible de leur donner dans cette Revue la place qu'elles pouvaient à juste titre y occuper. Nous n'avons pu même les signaler à l'attention de nos lecteurs, comme nous l'eussions désiré. C'est ainsi que nous avons à peine mentionné l'Exposition historique de Dusseldorf. Il ne nous a été possible de la voir que bien près du terme de son existence, lorsque le jour de la clôture approchait : nous avons pu tout au moins nous assurer *de visu* de sa richesse en œuvres remarquables, de l'intérêt qu'elle offrait au point de vue des études archéologiques, et de l'intelligence qui a présidé à son organisation.

Nous saisissons volontiers l'occasion offerte par la publication que vient de faire paraître l'un des archéologues allemands les plus laborieux et les plus savants, M. Paul Clemen, conservateur des antiquités de la province rhénane, pour revenir à ce sujet sur quelques points d'un intérêt supérieur à celui de l'actualité. Sous une forme particulièrement élégante et soignée, l'auteur offre, dans une plaquette in-4° d'une cinquantaine de pages, une étude excellente sur l'Exposition précitée. Elle est à recommander comme un dédommagement donné aux studieux qui n'ont pu se rendre à Dusseldorf.

Dans la pensée des organisateurs, cette Exposition devait continuer le Cycle commencé par des exhibitions allemandes, de même nature : celle de Bonn 1868, de Cologne 1876, de Munster 1879, enfin, de Dusseldorf en 1880. Mais ces savants désiraient s'éclairer des expériences faites par l'organisation des grandes Expositions inter-

1. *Die Rheinische und die Westphälische Kunst auf de Kunsthistorischen Ausstellung zu Dusseldorf*, 1902. Leipzig, Seemann, éditeur.

nationales de Munich, de Bruxelles, de Budapest, de Turin, enfin et surtout, de celle de Paris.

Cependant, pour l'Exposition de 1902, à Dusseldorf, il s'agissait d'adopter un programme plus étendu à certains égards, plus restreint à d'autres points de vue. Les Expositions que nous venons de rappeler avaient toutes pour objet les œuvres des arts décoratifs et industriels. Se borner aux travaux de ces catégories à l'exclusion des créations monumentales, c'était renoncer à une sorte de synthèse historique de l'art des provinces rhénanes et de la Westphalie au cours des siècles du moyen âge. Dans l'esprit des organisateurs de Dusseldorf, c'était laisser incomplète l'expression du génie artistique de ces régions.

Les promoteurs de l'Exposition de Dusseldorf ont voulu quelque chose de plus : au lieu de se borner à réunir les travaux des arts que l'on a nommés « arts mineurs », ils ont voulu rappeler tout au moins les édifices qui leur ont servi de cadre. Dans cette intention, ils ont fait exécuter des reproductions plastiques comme celles que l'on voit au Trocadéro à Paris : des moulages de portails remarquables, des fragments d'architecture bien caractéristiques, des groupes de sculpture, retables, tombeaux, statues, etc.

A ces monuments on a voulu joindre quelques exemples de peintures murales et décoratives des églises et chapelles. On en trouve encore bon nombre sur les bords du Rhin et dans l'Ouest de l'Allemagne. Elles ne pouvaient naturellement figurer que par des copies. Une Association s'est formée pour la reproduction des peintures murales du moyen âge par des artistes stylés à ce genre de travail. De la sorte l'Exposition de Dusseldorf offrait un ensemble intéressant et des plus instructifs de l'Art médiéval dans les régions du Rhin et de la Westphalie.

Ce qui distinguait encore cette Exposition des grandes Expositions antérieures, c'est la limite chronologique de son programme. Au *Petit Palais* de Paris, on voyait figurer une série de merveilles. On y voyait exhibés sur un pied d'égalité parfaite, quant au nombre et à la qualité, des objets d'époques très différentes. A côté des œuvres précieuses et sévères du moyen âge, celles du XVIIe et du XVIIIe siècle attiraient l'attention par le fini et la recherche du travail, par la grâce particulière des époques qui les ont inspirées.

Par la force des choses, ce programme ne pouvait être suivi à Dusseldorf : les régions du Rhin et de la Westphalie ont été du IXe au XVIe siècle d'une fécondité remarquable, mais cette période passée, la sève de l'inspiration et la force productive dans l'art semblent épuisées. Après le règne de Charles V, ce sont les artistes des Pays-Bas, de l'Italie et de la France qui impriment le mouvement et la direction dans le monde des arts, et c'est à juste titre que l'Exposition rhénane n'a pas voulu franchir cette limite chronologique.

L'ouvrage que nous tenons à signaler à nos lecteurs sera pour les visiteurs de l'Exposition mieux qu'un souvenir ; ce n'est pas un compte rendu : c'est un résumé succinct, mais très substantiel de l'histoire de l'art dans la région que l'Exposition a pour objet de faire connaître.

L'auteur examine successivement, avec une érudition considérable, les œuvres des différentes catégories d'art. C'est un précis historique des Beaux-Arts aux bords du Rhin et dans la région Westphalienne qui, par la clarté, les jugements esthétiques et les excellentes reproductions qui ornent cette étude, intéresse et instruit.

En consacrant à l'Exposition de 1902 un souvenir qui prendra bonne place dans toute bibliothèque où un rayon est réservé à l'archéologie et à l'histoire des arts, l'auteur nous transmet quelques informations intéressantes. C'est ainsi que nous apprenons que M. Otto Falke prépare une grande publication sur l'orfévrerie médiévale, ornée de nombreuses planches, et qu'en 1904, il y aura à Dusseldorf une Exposition exclusivement destinée à l'histoire de la peinture au moyen âge : peinture de manuscrits, de retables et de panneaux, peintures décoratives des monuments au moyen de copies et de reproductions de toute nature, etc. J. H.

Analyse du portail de l'église St-Gilles à Argenton-Château (Deux-Sèvres).

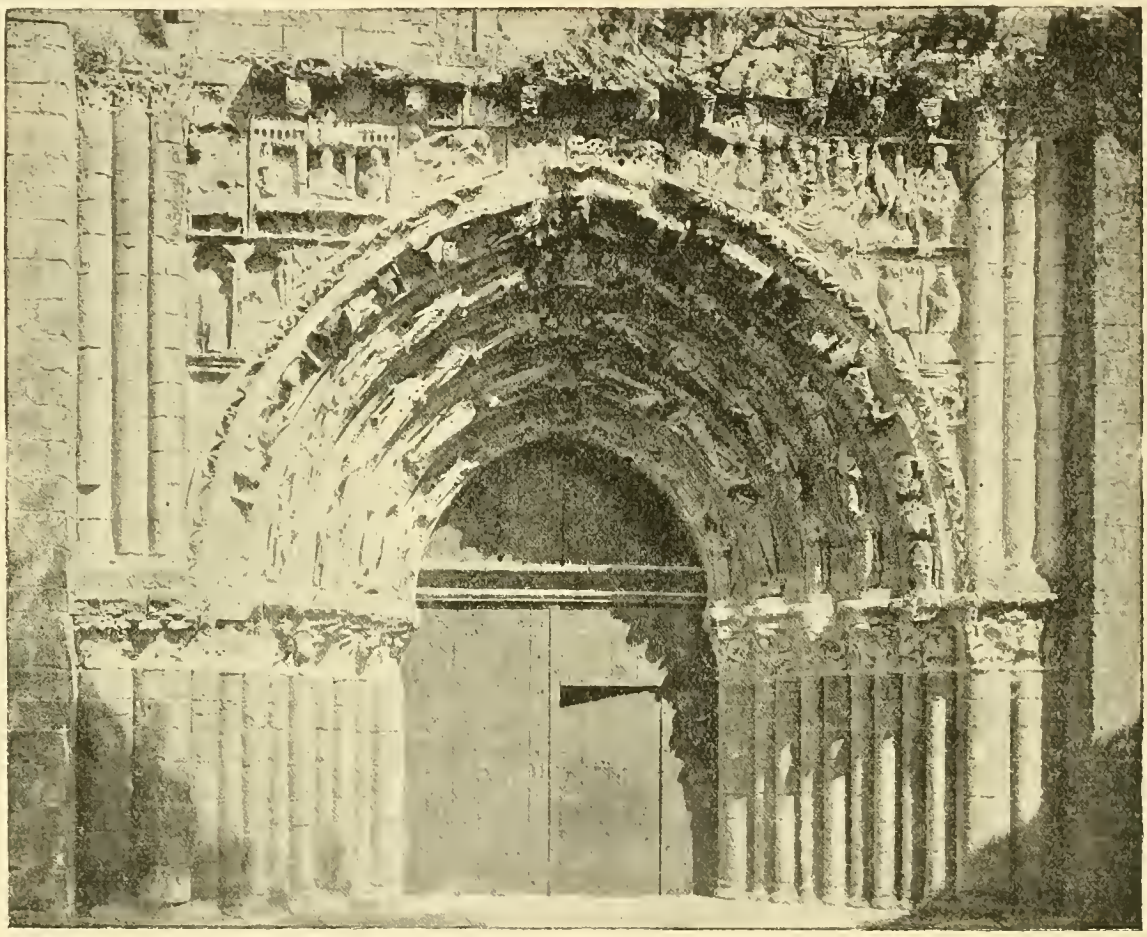
(N° CXVII de la collection.)

Observations générales.

Le nom d'Argenton n'est guère connu dans l'histoire que par la signature de Commynes qui, étant devenu par mariage seigneur de cette terre, faisait toujours suivre son nom du titre de « sire

d'Argenton ». Le vieux château que le célèbre chroniqueur posséda après les familles de Blois et d'Argenton, qu'il agrandit et embellit à grands frais et laissa après lui aux Châtillon, n'existe plus: les bâtiments ruinés par les guerres de Vendée à la fin du XVIIIe siècle, ont été presque entièrement rasés vers 1830.

Mais Argenton, aujourd'hui modeste chef-lieu de canton d'un millier d'habitants, possédait au moyen âge d'autres édifices que son château : un acte du XIII siècle y indique au moins trois églises : St-Georges, Notre-Dame et St-Gilles. Cette dernière, qui subsiste, mérite toute l'attention des archéologues et des artistes. Nous allons



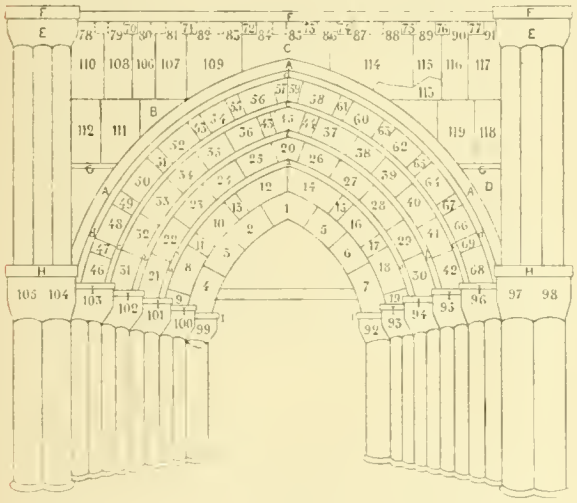
Portail de l'église Saint-Gilles d'Argenton-Château (Deux-Sèvres).

en examiner la partie la plus remarquable, le portail, après avoir dit quelques mots de son histoire.

L'église St-Gilles est mentionnée, dès 1069, dans un acte de donation dressé par Geoffroy de Blois, seigneur d'Argenton, au profit de l'abbaye de Bourgueil. Les religieux de St-Jouin-lès-Marnes, prétendant avoir un droit antérieur, contestèrent cette donation et, bien qu'ayant perdu leur procès, ils réussirent, vers l'an 1100, à se faire céder l'église, qu'ils érigèrent en prieuré conventuel. Malgré l'absence de tout document relati à la construction du monument, on peut affirm ique les parties les plus anciennes, notamment le portail, qui garde si fortement l'empreinte du XIIe siècle, ont été construites au cours de cette période, par les Bénédictins de St-Jouin. — Les seigneurs d'Argenton accordèrent à St-Gilles de nombreux privilèges : en 1223, Geoffroy III d'Argenton exempta le monastère de toutes redevances et services féodaux ; plusieurs de ses successeurs se firent inhumer dans le sanctuaire.

Il ne reste, des constructions de cette époque, que le portail et la nef principale (XIIe siècle). Vers la fin du XVe siècle, sans doute au temps de Commynes, on ajouta, sur le côté gauche, une nef latérale, et on édifia le chœur, terminé par un mur droit. Ce même chœur fut, vers 1530, remanié et élargi. Tels sont les rares renseignements qui nous soient parvenus sur la construction. Ajoutons qu'au-dessus de la croisée s'élève un clocher carré, percé, sur ses quatre faces, de fenêtres et de roses.

Le portail d'Argenton a déjà été décrit à plusieurs reprises, notamment par M. Arnault *(Monuments des Deux-Sèvres)*, et par M. Ledain *(Le Poitou monumental)* : nous devons à ce dernier la plupart des détails qui précèdent. Mais il nous semble que, jusqu'ici, la sagacité



Église d'Argenton-Château — Schema du portail.

des archéologues a été mise en défaut quant à l'interprétation des sujets qui décorent cette belle façade ; aussi croyons-nous intéressant d'analyser à nouveau ces remarquables sculptures, pour en fixer, malgré les mutilations, la signification réelle.

Description

Voussures :

Premier cordon. — *Anges entourant l'Agneau.* — 1. Dans un médaillon, l'Agneau de Dieu.

2 à 7. — Six anges debout, ayant les ailes repliées au-dessus de leur tête ; les n°s 2 et 5 lèvent les bras pour soutenir le médaillon de l'Agneau.

Cette disposition se retrouve, presque identique, aux portails des églises d'Aulnay et de Notre-Dame de la Couldre à Parthenay.

Ce premier cordon de la voussure, à la différence de tous les autres, ne porte aucune inscription.

Deuxième cordon. — *Vertus et Vices.* — 8 à 19. Les Vertus et les Vices : mêmes types et nombre qu'à Aulnay, à Angers (St-Aubin) etc. : ce sont des femmes, portant un costume guerrier, armées d'une lance ou d'une épée, et du long bouclier pointu du XIIe siècle ; elles terrassent chacune un petit monstre personnifiant un vice. — Sur le bandeau extérieur de la voussure sont gravés, à côté de chaque groupe, les noms de la vertu et du vice représentés.

8. La Chasteté (CASTITAS) foule aux pieds...

9. ... la Débauche : au lieu du terme habituel « luxuria » il y a ici un mot que nous n'avons pu déchiffrer (CIBIOO ? peut-être LIBIDO ?)

10. La Patience (PATIENTIA) terrasse.....

11. ..... la Colère (IRA)

12 L'Humilité (HVMILITAS) écrase...

13. ..... l'Orgueil (SVPERBIA)

14. La Foi (FIDES) terrasse.....

15. ..... l'Idolâtrie (IDOLATRIA)

16. La Charité (LARGITAS) écrase...

17. ..... l'Avarice (AVARICIA)

18. La Concorde (CONCORDIA) foule aux pieds .....

19. ..... la Discorde (DISCORDIA).

On remarquera que ces six vertus avec les six vices opposés forment une série traditionnelle et absolument invariable pour les imagiers poitevins du XIIe siècle : Aulnay, Fenioux, Angers, Parthenay, etc. présentent tous les mêmes sujets avec les mêmes désignations chaque fois que les inscriptions ont subsisté. Ce n'est guère qu'au XIIIe siècle, sur nos cathédrales gothiques, que les sculpteurs ont commencé à allonger et à varier la série : à Paris, à Amiens, etc., ils ont figuré jusqu'à douze vertus ; mais alors ils ont aussi changé le mode de représentation : ils ont mis chaque vice en action et représenté chaque vertu par une femme tenant un attribut distinctif.

Troisième cordon. — *Vierges sages et Vierges folles.* — 20 à 30 — 20. L'Époux apparaît à mi-corps, sortant d'une nuée ; il n'est pas nimbé. — Derrière lui, une sorte de demi-auréole elliptique (peut-être est-ce simplement l'entrée de la maison nuptiale ?). — L'Époux étend à demi les bras : de la main droite, il tient une couronne destinée aux Vierges sages qui se trouvent de ce côté (nos 21 à 25) ; dans la gauche, il porte un objet plat, qui pourrait être le livre fermé des Évangiles, où sont condamnées les Vierges folles, ou à la rigueur la serrure fermée de la porte de la maison nuptiale (?).

21 à 25. Les cinq Vierges sages, debout, tiennent avec soin leurs lampes allumées et lèvent les yeux vers l'Époux.

Sur le bandeau de la voussure, au-dessus d'elles, est gravée l'inscription : HIC SVNT PRVDENTES QVINQVE VIRGINES ADVENTVM SPONSI CVM SVIS LAMPADIBVS EXCEPTANTES (sic pour exspectantes) VENIENTIS.

26 à 30. Les cinq Vierges folles, debout, portant négligemment leurs lampes éteintes et renversées. — Au contraire de beaucoup de représentations, surtout des XIIIe et XIVe siècles il est vrai, le costume de ces Vierges folles ne semble pas être plus luxueux ni moins sévère que celui des Vierges sages. — Sur le bandeau, on lit cette inscription partiellement effacée : HIC SVNT QVINQVE FATVÆ VIRGINES..... (adventum ve...) NIENTIS..... (sine lampadi...) BVS SPONS (i) ..... NESCIO VOS : abrégé du récit évangélique : « At ille, respondens, ait : Amen dico vobis : nescio vos. »

Quatrième cordon. — *Les Apôtres.* — 31 à 42. Les douze Apôtres, vêtus de longues robes et tenant chacun un livre ; ils lèvent la main vers le Christ pour lui rendre témoignage. Leurs noms sont inscrits à côté d'eux sur la bande extérieure de la voussure :

31. (ia)... COBVS AP...S (pour « apostolus »)
32. TOMAS (sic) APS.
33. MATHEVS EVANGELA (pour «evangelista»)
34. ANDREAS APOSTOLVS.
35. IOH... (annes) ... EVANGLA (pour « evangelista »)
36. PETRVS APOSTOLVS
37. PAVLVS APOSTOLVS
38. IACOBVS APOSTOLVS
39. MAR... (cus) ... APOSTOLVS
40. SIMON APOSTOLVS
41. ..... (Philippus ou Judas) APOSTOLVS
42. BARTOLOMEVS APOSTOLVS

43 à 44. Deux petits anges, nimbés, fléchissant le genou, soutiennent...

45. ... une auréole dans laquelle apparaît Jésus-Christ, sans nimbe ; l'auréole et le Christ ont leur partie inférieure cachée dans une nuée.

Cinquième cordon. — *Zodiaque et travaux des mois.* — 46 à 68. Les travaux des mois sont représentés dans le sens de la voussure ; au-dessus de chacun, le signe correspondant est figuré, d'une dimension moindre et dans un sens perpendiculaire au premier : disposition qu'on retrouve sur presque toutes les portes romanes de l'Anjou, du Poitou et de la Saintonge (voir Aulnay, Civrai, Fenioux, Melle, etc.). Les noms des mois sont gravés sur le bandeau extérieur, en face de l'occupation qui s'y rapporte, et ceux des signes du zodiaque en face de chaque signe.

46 et 47. — Les deux places sont vides ; à côté, on lit (ja) ..... NVARIVS ..... Le signe devait être le Verseau.

48. Sujet mutilé : on distingue vaguement le torse d'un homme assis, qui sans doute se chauffait devant le feu, selon la représentation traditionnelle. On lit : FEBORARIVS (pour « februarius »).

49. Les Poissons, sujet mutilé et indistinct. Inscription : PICES (pour « pisces »).

50. Personnage indistinct : c'était probablement un paysan taillant sa vigne. En face : MARCIVS.

51. Niche vide : ARIES, le Bélier.

52. Personnage vêtu, au milieu de rinceaux de feuillage, c'est avril, le mois du réveil de la nature. On lit : APRILIS.

53. TAVRVS : le Taureau, debout.

54. Un cavalier, très mutilé (il ne reste que le buste de l'homme et la tête du cheval) représente mai, saison de la chasse et des voyages. On peut déchiffrer le mot MAIVS.

55. Case vide, surmontée de l'inscription GEMINI, les Gémeaux.

56. Un faucheur symbolise juin. L'inscription est effacée.

57. Case vide, où devait être l'Écrevisse (Cancer), dont le nom a disparu.

58 et 59. Il ne reste à peu près rien de ces deux sujets, qui représentaient sans doute un moissonneur et le signe du Lion.

Les inscriptions (julius, leo) ont aussi disparu.

60. On distingue, d'un côté, un arbuste, de l'autre, une sorte de pilier à pans coupés dont la surface est couverte d'un dessin fin et régulier, pouvant figurer de l'osier tressé. Nous retrouvons cet objet énigmatique, caractérisant août, à Civrai et à Fenioux. Entre l'arbuste et cet objet était un personnage aujourd'hui brisé. — Que représente ce sujet ? — Il ne peut être question ici du moissonneur à la faucille, ni du batteur en grange traditionnels. Faut-il voir dans l'objet en question une ruche ? ce serait alors la culture des abeilles ; — ou une meule d'une forme toute spéciale ? ce serait la moisson ; — ou plutôt encore une sorte de hotte en osier ? ce serait alors la récolte des fruits, ou la vendange, ce qui expliquerait mieux la présence de l'arbuste voisin, qui deviendrait un cep de vigne : la vendange, qui caractérise septembre dans l'école de l'Ile-de-France, peut fort bien, en Poitou, vu la différence de climat, symboliser août. — On lit sur le bandeau : AVGVSTVS.

61. VIRGO, la Vierge : c'est une femme debout.

62. Sujet brisé. On croit pourtant reconnaître une cuve ronde à fouler le raisin, ce qui concorderait avec l'hypothèse que nous avons émise pour le mois précédent. — Le bandeau porte l'inscription : SEPTEMBER.

63. LIBRA, la Balance : une femme assise, qui tenait évidemment à la main la Balance, aujourd'hui brisée.

64. Sujet indistinct : ce peut être le semeur, ou l'émondeur. — On lit : OCTOBER.

65. SCORPIO, le Scorpion, représenté à plat, sous sa forme fabuleuse et traditionnelle.

66. Malgré les mutilations, on reconnaît ici l'abattage du porc ; à côté, le mot NOVEMBER.

67. SAGITTARIVS, le Sagittaire, brisé.

68. Personnage assis de face à une table; peut-être prend-il son repas ? — c'est DECEMBER.

69. CAPRE, ou CAPER (les dernières lettres sont peu distinctes) : le Capricorne absolument invisible, au point qu'on ne voit même pas la place où il a pu être représenté, la case habituellement occupée par le signe du zodiaque étant ici remplie par le toit de la maison où est assis le bonhomme Décembre.

Modillons et métopes.

70 à 77. Modillons :

70. Tête grimaçante.

71. Mutilé.

72. Tête.

73. Petit homme accroupi.

74. Indistinct.

75. Brisé.

76. Indistinct.

77. Tête de démon.

Les modillons intermédiaires, figurés sur notre dessin par un pointillé, ont complètement disparu.

78 à 91. Métopes entre les modillons : ils sont décorés de sculptures de pure ornementation.

78. Effacé.

79. Fleur à quatre pétales.

80. Rosace.

81. Rosace.

82. Rosace.

83 à 91. Mutilés ou recouverts de mousses et d'herbes.

Chapiteaux.

Ces chapiteaux reproduisent le type général des chapiteaux romans de l'école poitevine dans la première moitié du XIIe siècle : comme à Aulnay, à Parthenay-le-Vieux, etc., ils nous présentent chacun deux figures symétriques, adossées ou affrontées. Ces monstres, que l'on retrouve partout sur les monuments de cette époque, symbolisent évidemment les vices dont le chrétien doit triompher ou, ce qui revient presque au même, au point de vue iconographique, les tourments infernaux réservés aux vices ; mais, à notre avis, il serait puéril de rechercher pour chaque chapiteau un sens particulier, auquel l'imagier lui-même n'a sans doute pas songé, exception faite pour quelques sujets caractéristiques, comme la femme aux reptiles (Parthenay-le-Vieux, etc.), qui représente la Luxure, ou le damné portant la bourse pendue au cou (Dinan, etc.), dans lequel on ne peut méconnaître l'Avarice.

Voici le détail de ces chapiteaux ; on remarquera que par une disposition curieuse, il n'y en a qu'un seul pour chaque groupe de deux colonnes accolées.

92. Reptiles affrontés.

93. Deux quadrupèdes affrontés, entre lesquels apparaît la tête d'un damné.

94. Dragons affrontés.

95. Démons affrontés.

96. Dragons affrontés.

97 et 98. Indistincts.

99. Énorme tête grimaçante entre deux petits personnages.

100. Oiseaux affrontés.

101 à 105. Sujets mutilés et indistincts.

Mur au-dessus de l'archivolte.

C'est ici la partie la plus intéressante de notre portail, et c'est précisément celle sur laquelle jusqu'ici les observateurs se sont mépris. L'imagier, qui avait à décorer cette vaste paroi, a cependant donné à ses personnages des proportions relativement considérables et n'a négligé aucun détail de la scène qu'il voulait représenter. Mais les injures du temps ont défiguré certains sujets et le hasard ayant permis que l'on pût distinguer dans une partie du tableau trois personnes à table, on a cru qu'il s'agissait nécessairement du Repas d'Emmaüs ; une fois partis sur cette fausse piste, M. Arnault, puis M. Ledain, qui seuls, à notre connaissance, ont jusqu'ici décrit le portail d'Argenton, ont pensé reconnaître à droite une barque et d'autres sujets qu'ils renoncent à expliquer.

Or, à notre avis, nous avons sous les yeux la parabole du Mauvais Riche ; qu'on nous permette de placer ici les sculptures du porche de Moissac, où les mêmes moines bénédictins ont représenté, vers la même époque, cette scène admirable, et l'on reconnaîtra, pour ainsi dire figure par figure, les épisodes du bas-relief de Moissac reproduits sur le bas-relief d'Argenton.

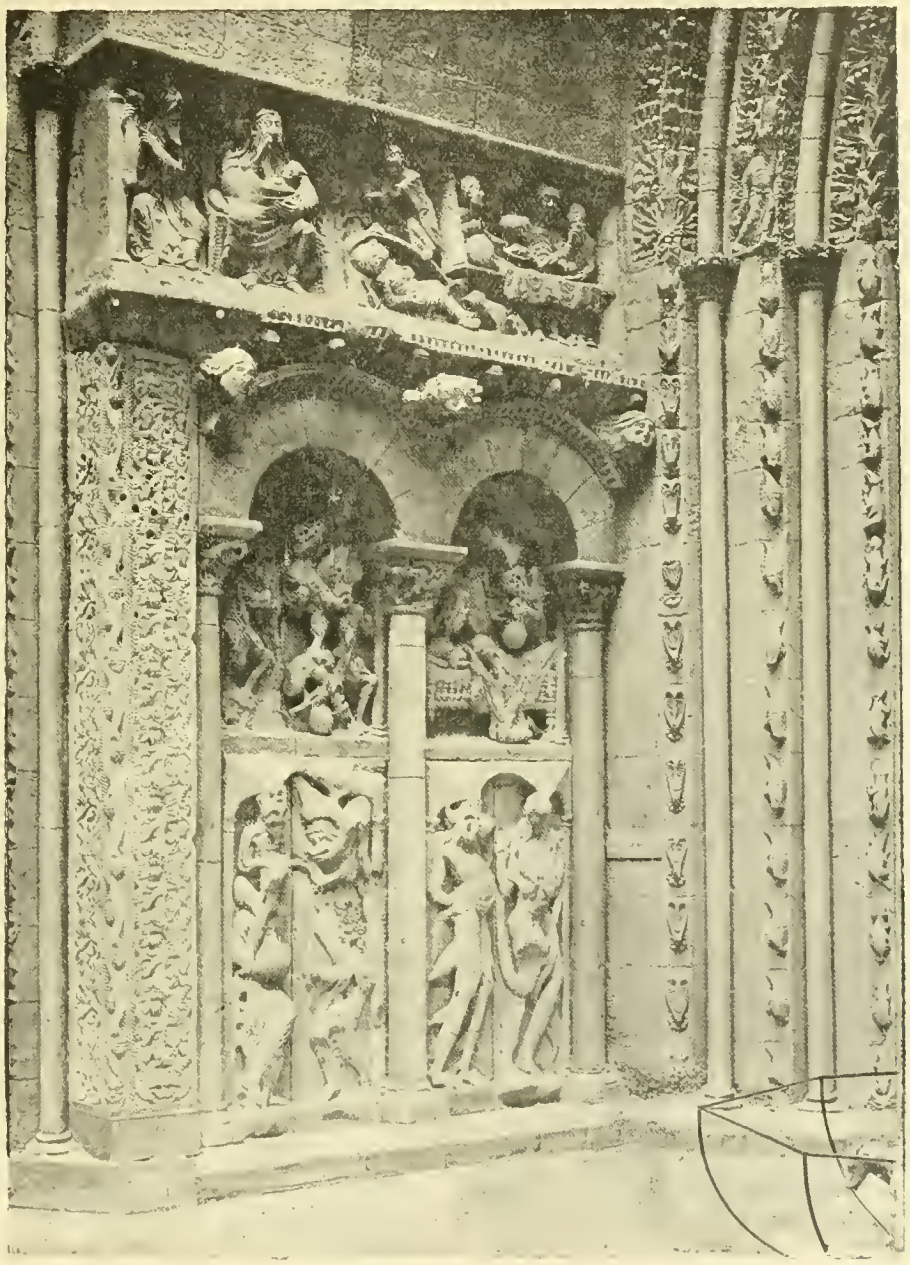
106 à 108 (et peut-être 110). Le festin chez le Mauvais Riche. A Moissac, nous voyons sous une arcature le Riche assis, à côté de sa femme ou d'une courtisane, à une table richement servie couverte de la plus fine vaisselle du temps ; un serviteur s'empresse d'apporter les mets. — Ici, de même : sous une arcature délicate figurant, selon la coutume, l'intérieur du palais du riche, est dressée une table soigneusement recouverte d'une nappe relevée en festons réguliers ; des colonnes soutiennent le plafond de la salle ; au-dessus de la place occupée par le maître de la maison, le fronton de l'édicule paraît être plus orné. — 106. Le Riche, sans doute coiffé d'une sorte de tiare ou de couronne (à moins que ce soit le bonnet pointu du Juif du XIIe siècle), est assis de face à la table, au-dessous de laquelle paraissent le bas de sa robe et ses pieds. Devant lui est servi un plat volumineux, trop mutilé pour pouvoir être reconnu. — M. Arnault y croyait voir le pain sur lequel le Christ étendait la main, dans le repas d'Emmaüs. — 107. Personnage debout auprès de la table. M. Arnault indiquait ici l'un des disciples d'Emmaüs, tenant à la main la gourde traditionnelle du pèlerin. — C'est évidemment une femme : soit l'épouse du Riche, comme à Moissac, soit plutôt une servante qui apporte sur la table une bouteille. — 108. Un convive, assis à la table du Riche : c'est un de ses amis, ou sa femme (si on reconnaît dans le n° 107 une servante) : l'état de mutilation de ce morceau ne permet point d'affirmer le sexe de ce personnage, ni même de distinguer s'il n'y a pas un serviteur debout derrière lui.

109. (Très mutilé.) A la porte du palais du Mauvais Riche, le pauvre Lazare est étendu à terre ; il lève à demi le bras dans un geste de détresse, et des chiens (dont un encore bien distinct) viennent lécher ses plaies. — Regardons maintenant Moissac : le Pauvre est couché de même sur le sol, sous une sorte d'auvent ; les mêmes animaux compatissants lèchent son corps couvert d'ulcères ; mais ici il est déjà mort, comme l'indiquent ses yeux fermés et surtout l'ange qui descend du ciel pour chercher son âme... La différence entre les deux scènes est, somme toute, minime.

110. Ce sujet est encadré dans une arcature indiquant que l'action a pour théâtre la maison du Riche ; il peut donner lieu à deux interprétations : 1. on peut y voir la suite de la scène du festin, et le prolongement de la table, avec un convive en plus ; mais la table n'aurait pas les mêmes dimensions que précédemment, ni la

même forme, car nous lui trouvons ici des pieds qu'elle n'a pas aux nos 106-108 ; de plus, les pieds des convives ne paraissent point ici, comme sous la table ci-dessus examinée.

A notre avis donc, le meuble que nous voyons n'est pas une table et il faut admettre la seconde interprétation, que voici : 2. La scène représente la mort du Mauvais Riche ; au lieu d'une table,



Église de Moissac (Tarn-et-Garonne). Partie gauche du porche

c'est un lit surmonté d'un matelas, sur lequel est étendu le moribond, la tête enfoncée dans un oreiller ; auprès et au-dessus de lui s'agitent des personnages trop mutilés pour être reconnus mais qui sont certainement, ou la femme du Réprouvé assistant aux derniers moments de son époux, ou le démon ricanant qui emporte l'âme maudite. — Nous trouvons tous ces per-

sonnages, avec la même disposition générale, dans la sculpture de Moissac, sous l'arcature de droite : la femme qui se lamente, à genoux près du lit où repose le corps immobile, et dans l'air, des monstres infernaux qui saisissent, avec des contorsions de joie, l'âme du Riche et le sac d'écus pour lequel il s'est damné, tandis qu'un ange accouru au chevet du mourant, s'envole avec un geste de douleur.

111 et 112. Sous une arcature double, aux chapiteaux de colonnes finement sculptés, on distingue, à gauche, les débris d'un personnage debout, vêtu d'une longue robe ; — à droite, le sujet est absolument indistinct : on peut, à volonté, imaginer un personnage assis sur un trône, ou deux figures, ou encore un personnage sur un lit : toute hypothèse, dans ces conditions, serait téméraire.

113, 114 et 115. Scènes de l'enfer où le Mauvais Riche vient d'être précipité. — M. Arnault, puis M. Ledain ont cru voir ici (no 113) une barque voguant sur les flots : les damnés qui s'accrochaient désespérément à l'esquif en étaient repoussés par les démons. Il eût été bien singulier de rencontrer ici un Enfer symbolisé par une barque et par des flots ; cette conception païenne, reprise par Dante, était absolument étrangère aux imagiers de moyen âge. Mais, en regardant de près, nous avons remarqué, sur la prétendue barque, un œil, des plis comme ceux du rictus d'une bouche largement ouverte... ce n'est pas une barque, c'est évidemment la traditionnelle Gueule de l'enfer, hideuse, toute grande ouverte dans le sens horizontal et vomissant sur les damnés de courtes flammes. — Au-dessus (nos 114 et 115), dans un désordre qui exprime bien l'horrible confusion de cette scène, les réprouvés sont entraînés par les démons vers la Gueule fatale. — Certainement, parmi ces damnés, devait se trouver le Mauvais Riche, avec sa lourde bourse passée au col : l'état de dégradation des figures ne permet pas de le reconnaître, mais nous inclinerions à croire que c'est lui que nous voyons au n° 115, serré entre deux démons qui le tourmentent. — A Moissac, sous l'arcature de gauche, nous assistons de même à son supplice : au tableau supérieur, il est précipité, tête première, au milieu de monstres hideux ; au-dessous, il est assis sur un trône dérisoire et plie sous le poids de son sac d'écus, tandis qu'un démon difforme lui enfonce dans la tête une couronne, symbole et punition de son orgueil.

116. Ici encore la scène, très dégradée, est fort peu distincte : néanmoins, dans ce sujet, très nettement séparé du précédent, nous voyons presque avec certitude l'âme du Pauvre Lazare portée au ciel par les anges. La masse du milieu, plate, sur laquelle un petit corps se détache en haut relief, paraît bien être le reste d'une auréole entourant l'âme de Lazare représentée, selon l'usage, par un petit être humain nu ; aux quatre angles du compartiment, des angelots, aujourd'hui méconnaissables, enlevaient vers le ciel l'âme auréolée. — A Moissac, ce sujet était représenté immédiatement au-dessus du cadavre de Lazare étendu à la porte du Riche : l'ange subsiste, mais de l'âme qu'il portait il ne reste que deux petits pieds nus sur le cintre de la cavité qui abrite le Pauvre.

117. Le sein d'Abraham. — Ici la similitude est presque absolue entre l'œuvre d'Argenton et celle de Moissac : Abraham est assis de face, et dans le pli de son vêtement sur sa poitrine, il porte les âmes justes; remarquons toutefois qu'il porte ici trois élus, tandis qu à Moissac, il tient le seul Lazare, qu'il berce dans ses bras comme un petit enfant. Pour le reste l'état de dégradation de notre porte rend l'assimilation facile et nous pouvons par la pensée prêter ici à notre saint patriarche cette longue barbe et ces moustaches majestueuses qui caractérisent le personnage de Moissac.

118 et 119. — Sous une arcature assez fruste, soutenue par une colonne qui coupe la scène en deux parties, un personnage d'une taille démesurée est agenouillé, mains jointes, aux pieds d'un autre personnage, à la tête brisée, assis de profil sur un trône.

Ce trône, précédé d'un tabouret sur lequel sont posés les pieds du personnage, est placé tout de travers, sans doute par suite d'une erreur du sculpteur (quelque bizarre que paraisse une telle erreur, elle n'est pas sans exemple: nous la retrouvons dans un médaillon de la porte sud de la façade d'Amiens, qui représente le roi Salomon). — Cette scène est pour nous une énigme : nous refusons d'y voir un donateur implorant son

saint patron, car cette naïve vanité des bienfaiteurs des églises, si fréquente dans les âges suivants, était à peu près inconnue au XIIe siècle. D'autre part, bien que les sujets précédents semblent préparer la dernière scène de la parabole, le Riche, damné, implorant de Lazare, assis sur son trône céleste, la goutte d'eau qui adoucirait ses souffrances, il semble bien difficile de reconnaître dans ce suppliant agenouillé le Mauvais Riche : nous ne trouvons pas entre les deux acteurs de la scène la disproportion et la distance qui doivent séparer l'élu du réprouvé, et que le récit évangélique a si nettement caractérisées : « et vidit Abraham a longe ».

Partie purement ornementale.

A. — Cordon extérieur de l'archivolte, formé de feuilles largement et profondément sculptées, d'un beau dessin.

B. Ornement, en partie brisé, de feuilles prêtes à s'ouvrir.

C. Sculptures complètement dégradées et indistinctes. Peut-être se rapportaient-elles à l'histoire du Mauvais Riche ; plus probablement c'étaient de simples motifs de décoration.

D. Sujet mutilé où on pourrait reconnaître des démons aux formes tourmentées, tout aussi bien que n'importe quel dessin d'ornement.

E. Chapiteaux très mutilés où on croit distinguer les restes de feuilles régulièrement disposées.

F. Frise de tiges entrelacées, dont il ne subsiste que quelques fragments.

G. Large moulure au-dessous de laquelle semble avoir été sculpté un sujet aujourd'hui complètement gratté.

H. Sculpture informe, tant la pierre est rongée.

I. Abaque autrefois décorée de rinceaux délicats, dont il ne subsiste presque plus rien.

G. SANONER.
Paris.

Parclose de stalle en pierre de Tournai.

DANS sa remarquable étude sur Notre-Dame-la-Grande de Valenciennes, mon confrère et ami, M. Louis Serbat, a été amené à utiliser un texte de la Continuation d'Anchin à la chronique universelle de Sigebert de Gembloux, qui mentionne des travaux faits par l'abbé Simon, entre 1205 et 1218, dans le chœur de l'église d'Anchin, et c'est avec raison qu'il rapproche ce texte d'un reste de monument conservé au musée de Douai et sur lequel j'avais déjà attiré l'attention en lui attribuant une date voisine de 1200 (1).

Parclose du musée de Doua.

Voici la photographie de ce monument qui est une parclose de stalle en pierre de Tournai, et voici le texte qui semble bien s'y rapporter :

« 1205. Dominus Adam, noster decimus abbas, obiit, cui successit Dominus Willelmus, undecimus, postmodum abbas Sancti Amandi et Romam profectus, et inde rediens, factus est monachus Clarevallensis. Ipso autem facto abbate

1. Cours professé à l'École des Chartes, 1897.

sancti Amandi, dominus *Symon abbas duodecimus* ei successit, qui tempore suo multas veteres officinas prostravit, et novas edificationes multas construxit, et *etiam sedes in choro sumptuosas et laudabiles et honestas.*

... 1218, monachi intraverunt novum chorum. »

Le débris de stalle d'Anchin, qu'a recueilli le musée de Douai, correspond parfaitement à ces dates et à cette appréciation du chroniqueur, et il est intéressant à bien des titres.

Les stalles de pierre sont assez rares : on sait que, dans les plus anciens monuments chrétiens, les sièges du clergé dans le sanctuaire furent des bancs de pierre, mais on sait également qu'à partir du XIIe ou XIIIe siècle, ils furent généralement remplacés par une chaire pontificale et des stalles de bois, plus commodes et moins froides. Cependant les chaires pontificales en pierre ont dû être nombreuses encore au XIIe siècle : on connaît notamment celles de Saint-Vigor près Bayeux (XIe siècle), Espondeilhan (Hérault), Avignon, Vaison (Vaucluse), Gerone (Espagne), Durham, Cantorbéry, et l'usage des trônes et des stalles de pierre ne fut pas tout à fait aboli à l'époque gothique. On peut, en effet, citer pour le XIIIe siècle la chaire épiscopale de Toul, et les stalles de pierre de l'abbaye de Fontaine-Henri (Calvados), celles de Roche et Bolton-Abbey (Yorkshire) ; pour le XIVe, les bancs presbytéraux d'Avioth (Meuse), Burs (Gotland), Denford, Stanwick (Northamptonshire) et Furness-Abbey (Lancashire); pour le XVe siècle, la chaire archiépiscopale de Bordeaux conservée à Saint-Seurin, les trônes de pierre de Cadouin (Dordogne), du château d'Angoulême, de Camon (Ariège.)

Un autre mérite de la stalle d'Anchin est qu'elle appartient à ces ateliers de sculpteurs tournaisiens sur lesquels M. Cloquet a donné des études d'un si haut intérêt (1), dont une foule d'observations dans les monuments du Nord de la France pourraient confirmer les conclusions. Comme les stalles d'Anchin et à la même époque, les colonnes du chœur des cathédrales de Térouane et d'Arras furent exécutées en pierre de Tournai, et à Tournai même, et leurs chapiteaux ont le même style que le monument qui nous occupe.

Ce monument offre un grand intérêt en ce qu'il permet de reconnaître quel fut le style des ateliers de Tournai à une date très précise ; il pourra fournir des présomptions sérieuses pour dater d'autres produits de ces ateliers si féconds, notamment des fonts baptismaux.

Le caractère tient de l'École germanique, avec quelques persistances d'art roman, et autant ou plus de l'art gothique français.

C'est le même style que celui de l'œuvre de Villard de Honnecourt, style de frontière, que j'ai essayé de caractériser (1). D'ailleurs, la composition rappelle beaucoup certains de ses dessins: la volute de grosse échelle est analogue à une parclose de stalle qu'il a composée (2), parclose dont les stalles de Xanten et les anciennes stalles de Lausanne (3), conservées à Chillon, montrent encore les pareilles.

Le caractère méplat de la sculpture n'est pas un archaïsme ; c'est un parti conforme à la nature de la pierre, portée à se déliter en lamelles. Si l'on veut observer les feuillages, d'un style naturaliste mitigé, très observés, bien dessinés et composés, d'un mouvement très harmonieux et savamment modelés en faible relief, on verra qu'ils sont loin d'être archaïsants. L'animal fantastique qui meuble le triangle appartient bien, de son côté, à la faune du XIIIe siècle ; les proportions et le chapiteau de la colonnette sont du même style ; il reste, comme archaïsmes, la base de cette colonnette, qui n'a pas le tracé déprimé, déjà souvent en usage au début du XIIIe siècle, et les trois arcatures, dont le style est très particulier. Leurs larges bandeaux, coupés à angles droits ; leurs pilastres n'ayant pour base et imposte que des bandeaux méplats taillés au carré, sont de l'art roman, plus voisin de la rudesse germanique que des styles de France, et c'est un

1. Baron de la Grange et L. Cloquet, *L'art de Tournai*. L. Cloquet *Notes sur l'architecture tournaisienne romane et gothique*. Tournai, 1895, in-8° ; *Notes sur les anciens ateliers de sculpture de Tournai et l'étendue de leur débouché*. Tournai, 1894, in-8°. *Fonts de baptême romans de Tournai (Revue de l'Art chrétien*, 1891 et 1895).

1. *Villard de Honnecourt et les Cisterciens (Bibliothèque de l'École des Chartes*, 194).

2. Album, pl. LIII et LVI. Voir aussi les volutes qui portent les statues de la Vierge et de saint Jean aux côtés du crucifix, pl. XIV.

3. On sait que Villard de Honnecourt a séjourné à Lausanne. Il y a dessiné la rose de la cathédrale. Les lutteurs qui figurent dans son *album* se retrouvent également sur ces stalles : c'est, du reste, un sujet assez répandu : il se retrouve au XIVe s. au Portail des Libraires de la cathédrale de Rouen.

motif spécial à l'art tournaisien : les fonts baptismaux romans, en pierre de Tournai, de Neuf-Berquin (Nord) ont des arcatures toutes semblables ; ceux d'Ames (Pas-de-Calais)et de Saint-Pierre de Montdidier en présentent d'analogues ; ces arcatures se retrouvent sur des fonts exécutés dans les ateliers qui ont imité celui de Tournai, à Marquise (Pas-de-Calais) et à Villers-Carbonnel (Somme). Dans les produits de ces ateliers, où des artistes tournaisiens ont pu venir donner des leçons (comme plus tard les émailleurs de Limoges en Espagne et en Italie, les faïenciers de Rouen à Saint-Omer), on trouve le même faire méplat, et, au XIIIe siècle, le même mélange de motifs romans et de feuillages tout à fait gothiques. On peut citer les fonts de Golancourt (Oise) et de Nielles-lès-Ardres (Pas-de-Calais), qui sont romans, ornés d'arcatures ; ceux de Bouillancourt (Somme) à arcatures romanes et à feuillages gothiques ; ceux de Fay, Hardecourt, Vauvillers, Chipilly (Somme), qui, à des feuillages gothiques d'un style plus avancé encore, mêlent des ornements romans.

C. ENLART.

Une croix pectorale du XIIIe siècle.

PARMI les croix pectorales de dévotion qu'il m'a été donné d'étudier, une des plus intéressantes est assurément celle de la collection de M. Millory, à Ternay (Vienne) (1).

Malheureusement, cette croix est incomplète : la tête a été brisée, toutefois il en reste assez pour y constater le trou par où passait le cordonnet de suspension. Toute la partie inférieure manque, et les extrémités latérales sont ébréchées. La pièce est en cuivre gravé : de la dorure primitive, il n'est resté trace que dans les hachures produites par le burin.

Le type de la croix est celui qu'offrent nombre de pièces émaillées du temps, avec renfort d'un disque, en manière d'auréole, au point de jonction des quatre bras. Une bordure filetée et striée suit les contours.

A la face, tout en haut, sur une tablette posée obliquement, je crois reconnaître les trois lettres habituelles du monogramme du Nom de Jésus, IHS. *(Jesus).*

Le Christ étend les bras, avec une légère inflexion, car ils ont perdu l'horizontalité de l'époque romane. La tête incline à droite, un nimbe crucifère l'entoure, les cheveux sont longs et les yeux fermés. L'anatomie du torse est indiquée comme d'habitude, avec seins saillants, côtes amaigries et ventre allongé. La cassure prend un peu au-dessus des genoux.

Au revers, le fond est couvert de rinceaux délicats et, au centre, dans un médaillon circulaire, apparaît le monogramme du Nom de Jésus, que fait ressortir un pointillé horizontal. Ce monogramme, en lettres basses et épaisses, a gardé l'aspect traditionnel : IHS ; toutefois, il se complique, en-dessus, d'un sigle d'abréviation, qui a tout l'air d'une couronne royale, et, en dessous, d'une fleurette cruciforme, dont les pétales anguleux forment un sautoir. Ce nom, ainsi figuré, se constate, au XIIIe siècle, sur les pyxides limousines ; il est une caractéristique du style et de l'époque (1).

Je n'hésite ni sur la date, qui est le milieu du XIIIe siècle, ni sur la provenance, car tout atteste l'œuvre d'un atelier limousin. J'en suis d'autant plus heureux que ce spécimen est assez rare, dans ces proportions réduites.

A part le médaillon du revers, qui détonne sur l'ensemble, la gravure est si fine et déliée qu'elle ne mérite que des éloges ; je les lui accorde bien volontiers.

Le symbolisme ne diffère pas de celui qui est familier aux Limousins. Ils opposent sans cesse à la douloureuse Passion la glorification du Fils de Dieu, la Majesté à la crucifixion. Ici, empruntant l'idée à l'office de la semaine sainte, ils substituent, faute de place suffisante, le Nom à la Majesté. Au fond, le sens spirituel est le même. A la fin des ténèbres du samedi saint, l'Église répète ce texte de S. Paul : « Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem

1. Son propriétaire me l'a très obligeamment adressée, dès que la proposition lui en eut été faite par le R. P. de la Croix, toujours si zélé quand il s'agit de rendre service aux personnes et à la science. Son but était évidemment, en ce faisant, d'attirer l'attention sur un groupe d'objets curieux, trop inconnu parmi nous, en même temps de me forcer à émettre un avis motivé, sur ce qui, à première vue, lui avait paru digne d'intérêt.

1. X. B. de M., *Les pyxides limousines de l'exposition d'Angers, en 1895*, p. 15.

crucis ; propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen. » Le nom divin est devenu glorieux comme la personne divine qui l'a arboré au titre de la croix, dont il est le premier mot: *Jesus*, suivi aussitôt de *Rex*, qualificatif qui entraîne de droit l'emploi de la couronne propre aux souverains.

Ce petit objet mutilé plaît à la fois par la grâce de son décor et la justesse de l'appropriation à sa destination, qui est de louer le Christ souffrant et glorieux, crucifié et ressuscité.

X. Barbier de Montault.

La Vierge de Parthenay.

I

ETTE Vierge, qui fait partie de la collection Turpin, à Parthenay, provient, dit son étiquette, car l'intelligent amateur a soin d'en coller partout, de Ligron, bourg de Bretagne. Bretonne d'origine, elle peut l'être aussi de fabrication.

C'est une faïence, un peu rustique, mais meilleure que ses similaires, ayant encore quelque cachet, surtout dans la pose, qui est bien celle d'une reine. Marie est debout, couronnée, voilée, habillée d'une robe longue qui retombe sur sa chaussure et est serrée à la taille par une ceinture nouée sur le côté, puis drapée dans un ample manteau, ramené en avant sous le bras droit.

Elle porte sur le bras gauche, le soutenant au pied de l'autre main, l'Enfant Jésus, entièrement nu, qui se présente presque de face, pose une main sur le sein de sa mère, geste familier qui a remplacé celui de la bénédiction et de l'autre main retient le globe du monde, cerclé, croisé (1) et crucifère.

La hauteur de la statuette est de vingt centimètres et la largeur de neuf, au socle, de forme irrégulière à cause de la jambe droite projetée en avant.

La statuette a été moulée en terre dans un moule qui commençait à s'user ; aussi a-t-on suppléé par la peinture à ce qui manquait aux saillies. La faïence est entièrement blanche même en dedans, avec quelques rehauts de couleur, excepté au dos qui ne devait pas paraître, la Vierge étant faite originairement pour ne pas être vue de ce côté.

La couronne, à dents aiguës sur le bandeau, est jaune, couleur d'or, pour simuler l'orfévrerie ; jaune aussi est la ceinture et la frange du manteau, qui est bleu (1), ainsi que les souliers à bout rond, les cheveux de la mère et de l'enfant et le globe terrestre en partie.

Quelques gouttes de bleu très clair simulent des ombres sur la chair et la robe.

Un trait noir trace les linéaments de la physionomie et les contours de l'Enfant Jésus ; plus, les mains, l'encolure, la ceinture et le bas de la robe.

La Vierge ainsi figurée peut être invoquée sous le double titre de Mère de Dieu et de Reine du ciel (2) comme dans les litanies de Lorette, puisqu'elle est marquée à la caractéristique significative de la maternité, par l'enfant qu'elle porte au bras et de la royauté, par sa couronne et l'azur tout céleste de son manteau.

Quant à l'Enfant, il se proclame lui-même Dieu-Homme, attestant sa divinité par le monde qu'il a créé et racheté, et son humanité par sa pauvreté et son dénûment, car il n'a ni langes ni tunique ; peut-être est-ce l'excuse de sa nudité, chère aux artistes depuis la renaissance, qui a tout paganisé.

Dans ces conditions, la Vierge de Parthenay conserve un reste de tradition et, en résumé, elle est plutôt pieuse et incite à la dévotion. Elle a été faite économiquement pour le peuple, qui achetait ses pareilles aux foires et dans le goût qui lui convient et lui plaît.

La date d'exécution est le XVIIIe siècle.

II

UN détail particulier m'engage à insister sur sa destination : non seulement la statuette est creuse, mais elle est percée aux deux bouts ; à la base, le trou circulaire est de trois centi-

1. Ce sont des termes de blason. *Cerclé* s'entend de la bande horizontale. Le *croisé*, combiné avec le *cerclé*, partage la boule en quatre, spécifiant ainsi les quatre parties du monde : Europe, Asie, Afrique et Amérique.

1. Au XVe siècle, cette couleur (le bleu) était réservée pour peindre le manteau de la Ste Vierge, dans les enluminures des manuscrits comme dans les peintures sur bois ; aussi, le nom qui était donné à cette couleur par les peintres d'alors, était « bleu manteau Notre-Dame » (*Le Coloriste*, 1897, p. 73).

2. *Sancta Dei genitrix, Regina cœli.*

mètres et d'un à la tête. J'ai parlé précédemment du trou supérieur, qui permettait d'introduire quelques tiges de fleurs dans le vase mystique (1). Tel n'est pas ici le cas, puisque ce vase, ouvert en dessous, n'est pas apte à recevoir de l'eau. Cherchons donc ailleurs. Deux hypothèses peuvent être faites, aussi plausibles l'une que l'autre.

Ce double trou semble indiquer que la statuette a été empalée à l'aide d'un morceau de bois qui la traversait de part en part, et avec raison, car il s'agissait de la rendre fixe et stable. Placée souvent au dehors, où sa glaçure bravait la pluie et le froid, elle restait attaquable au vent sans une précaution essentielle, n'étant pas toujours suffisamment abritée. Le bâton qu'on y introduisait la maintenait, et le vent n'avait plus prise sur un objet qui ne pouvait par son propre poids offrir aucune résistance. Ces Vierges rurales se rencontrent souvent fixées au tronc d'arbres séculaires (2) ou aux croix des carrefours.

Il existe, au diocèse du Mans, une coutume pieuse, que je crois opportun de rappeler, à cause de la conséquence qu'on en peut tirer. Les jeunes filles d'une paroisse forment un groupe à part dans la population et, comme telles, assistent aux cérémonies religieuses. Or, chaque année, à l'élection, est choisie parmi elles une *reine*, dont le privilège est d'être considérée à l'instar d'une présidente et de pouvoir porter, aux processions intérieures et extérieures, le bâton, insigne de sa dignité éphémère. A ce bâton est attachée une image de la Vierge, patronne de l'association (3).

Pourquoi la statuette de Parthenay n'aurait-elle pas eu cette destination? La place du bâton est très évidente : en bas, il formait la hampe, qui peut-être se garnissait de verdure ; en haut, la pointe aiguë qui traversait la tête, s'allongeait probablement pour recevoir un bouquet. A cet endroit, le bâton devait s'amincir considérablement ; un jour, on a forcé et la faïence a éclaté. Cet accident ne serait certainement pas arrivé, si le bout du bâton n'avait eu d'autre but que de consolider la statuette à son extrémité supérieure.

J'avoue que la seconde hypothèse me sourit beaucoup. J'y entrevois une pratique que d'autres documents pourront confirmer et développer, ce qui est à souhaiter.

X. Barbier de Montault.

1. *Rev. d'Arch. Poit.*, 1901, p. 38.

2. De là les appellations si fréquentes de *N.-D. du Chêne.*

3. Cette coutume existait déjà, à Paris, au XVe siècle, comme le constate cette inscription citée, d'après M. de Lasteyrie, par Mgr B. de M. dans le tome XVI, de ses *Œuvres complètes*, p. 445 :

lan. mil. cccc. lxviiii. donna ceste
paix jehan Lebarbier orfèvre à la
confrairie des trois maries dont
sa fille tenoist le baston
en ceste esglise des carmes de paris. (Note de M. Girou.)

Le Crucifix de Parthenay.

Il est difficile, en décrivant un crucifix, d'éviter la monotonie et les redites, car le genre ne brille pas précisément par la variété. On peut affirmer, d'une manière générale, que tous les crucifix se ressemblent, suivant qu'ils appartiennent au type hiératique ou réaliste et qu'il n'y a guère à noter que leurs différences, plus ou moins notables.

Celui qui est la propriété de M. Turpin, à Parthenay, sort de l'ordinaire, non par sa facture qui est médiocre, mais par un mouvement exagéré dans l'expression de la douleur.

Il a été sculpté dans un morceau de bois de cormier, à la teinte plus claire que le buis, auquel on a ajouté deux bras disparates, d'une essence différente et noircis après coup.

La longueur totale du corps est de vingt centimètres, avec le même écartement pour les bras, qui montent légèrement, comme si le corps s'affaissait visiblement sous son propre poids. Cette double mesure identique a peut-être été calculée à dessein, en vue de l'esthétique, au moins sur l'original copié.

Les deux mains, percées de clous ronds, font le geste de la bénédiction latine, qui lève les trois premiers doigts et abaisse les deux autres sur la paume.

La tête est penchée et incline à droite. Un petit trou, pratiqué à la nuque, peut faire supposer une couronne d'épines rapportée. Les cheveux se partagent sur le front, et retombent en avant à hauteur du menton. Les yeux fermés

attestent la mort. La moustache se prolonge jusqu'à la barbe, qui est courte et serrée.

Le torse montre des côtes amaigries et, au flanc droit, la blessure faite par la lance de Longin.

Bien au-dessous du nombril, est jeté un linge étroit, qui se tortille et se noue à droite, avec extrémité pendante.

Le corps cesse d'être droit et raide, les jambes, dans un mouvement très prononcé, se recourbent de manière à faire saillir les genoux et tendre les muscles, ce qui est loin d'être gracieux, car il en résulte une idée trop manifeste de torture, qui ne va pas à la piété.

Les pieds se juxtaposent et néanmoins ils ne sont transpercés que d'un seul clou qui les traverse obliquement. Celui qui était en dessous a été brisé et l'autre a éclaté, lorsqu'on a décloué le crucifix.

La partie postérieure est simplement dégrossie, avec aplanissement aux saillies qui pourraient gêner pour l'application sur la croix. On y observe très distinctement le maniement de l'outil par le sculpteur, qui procède par tailles anguleuses, puis égalise la surface à la lime.

Le devant est nécessairement plus soigné, et toute rudesse en a été systématiquement écartée ; mais les plis du linge sont traités à larges coups de ciseau, non moins sommairement que les cheveux et la barbe, où les mèches, ondulées et parallèles, sont simplement exprimées par des cannelures en creux.

Ce n'est pas de l'art, même à distance, mais seulement de l'industrie pour le commerce courant. Je ne pense pas que ce crucifix ait été fait pour servir à une église, où l'on préférait le métal, à moins qu'on ne l'ait destiné à surmonter le meuble de la sacristie.

Il est plus vraisemblable qu'il a eu pour place ordinaire le lit, le prie-Dieu ou le trumeau de cheminée d'une chambre à coucher, dans une famille chrétienne, comme on l'était autrefois.

La date d'exécution descend jusqu'au XVIIIe siècle. On est étonné qu'en pleine effervescence janséniste, ce crucifix ait échappé à la contagion. Probablement, les marchands, tenant avant tout aux affaires, avaient soin de s'en munir de deux types, de façon à satisfaire les goûts opposés de leurs clients.

X. Barbier de Montault.

Abbaye d'Aulne.

Je dois rectifier un passage de la communication relative à l'abbaye d'Aulne, parue dans la dernière livraison. L'inscription récemment découverte :

STRVXIT OPVS COLLAVDAMVS

faisait pendant, non pas à celle que nous avons indiquée, par erreur, mais à cette autre, relative à l'abbé Louant, le créateur du quartier des Hôtes.

EXTRVCTOR DOMINVS LOVANT PRÆSVL

L'un et l'autre chronogramme donne la même date, 1731.

On vient de retrouver encore une épitaphe intéressante, tracée sur la dalle qui recouvrait

DIES NOSTRI Q...
HIC IACENT
VNDVS DNVS PHILIPPVS PATER...
HER CHIES OBIIT 17 APRILIS 179.

l'un des caveaux du cloître. Ces caveaux formaient des sépultures collectives ; on voit que celui-ci attendait d'autres corps que celui du *P. Philippe Pater de Herchies* (1).

L. C.

1. Les *Archives belges* font remarquer que le nom granatarius d'une des épitaphes précitées signifie *grenetier*.

Correspondance.

France.

Bar, 23 juillet 1903.

Honoré Monsieur,

OM Roulin, votre zélé collaborateur, vient de faire connaître aux lecteurs de la *Revue*, une châsse de travail limousin, conservée à l'Escurial. L'article qu'il lui consacre soulève un problème intéressant d'iconographie sur lequel, si je ne m'abuse, je puis projeter un peu de lumière.

La coiffure liturgique connue, présentement et même depuis le VIIIe siècle, sous le nom de mitre, n'eut pas toujours la forme actuelle et porta, dès le IVe siècle, le nom de corona. Cette appellation du reste répondait bien à la chose qu'elle entendait désigner.

Sur ce point, écrivains et artistes sont en merveilleux accord.

L'auteur anonyme de la vie de S. Samson (VIe siècle), publiée par Dom Mabillon dans les *Acta SS. Ordinis S. Benedicti* l'appelle un diadème : « Tres episcopos egregios diadematibus aureis in capite ornatos. » Lorsque, au XIIe siècle, la tombe de S. Cuthbert fut ouverte, les personnes présentes purent voir l'illustre évêque de Lindisfarne, le front ceint d'une lame d'or parée de petites pierres précieuses.

Les documents fournis par l'imagerie depuis le VIe siècle ne sont pas moins probants de leur côté.

A St-Vital de Ravenne, au VIe siècle, les mosaïques nous montrent Melchisédech (1), portant sur son chef un cercle de métal orné, sur la partie antérieure, d'un joyau de prix. D'autre part, le manuscrit de Cosmas, *Origines* (VIIe siècle), fait voir une couronne semblable, mais surmontée d'un frontal de grande dimension.

Si je ne fais pas erreur, les lames d'or que S. Épiphane place sur la tête de S. Jacques le Mineur (1) et Polycrate, évêque d'Éphèse, sur celle de S. Jean, ne devaient guère différer des documents ci-dessus mentionnés.

Par ailleurs, au Xe siècle, le Pontifical d'Œthelwold fournit un autre type de corona, qui n'est autre qu'un diadème parfaitement caractérisé. A la même époque, un autel portatif (anc. coll. Spitzer), montre Aaron la tête ornée d'une couronne carrée, pendant que le graduel de Prüm (Biblioth. natle), représente le père de S. Jean-Baptiste, Zacharie, revêtu du costume liturgique des pontifes et portant, sur le chef, une couronne garnie de fleurons très accentués.

Au XIe siècle, deux Bibles, l'une appartenant à la Bibliothèque de Lille, l'autre à celle de Troyes, contiennent deux exemples de corona, et le cloître de l'ancienne abbaye clunisienne de Moissac en fournit autant de son côté. L'un d'eux, du reste, a été reproduit dans la *Revue*, an. 1892, 6e livr.

Ces exemples étant suffisants, je l'espère, pour prouver que la mitre fut à l'origine une couronne et que ce type primitif s'est fort longuement maintenu, il ne me reste plus qu'à passer à l'étude des autres éléments constitutifs de cet insigne de la prélature, tel qu'il existe à l'heure présente.

Comme le contact immédiat du métal avec la tête n'était pas sans présenter de grands inconvénients par suite de la saison rigoureuse, de la grande tonsure des prélats et souvent en raison de leur âge, on prit le parti de placer sous la corona, un voile de dimensions assez grandes.

1. Les artistes du moyen âge ont coutume de représenter les personnes des temps anciens tels qu'ils auraient été vêtus à l'époque même où ils dessinaient leurs images. Ainsi les prêtres juifs portent dans l'imagerie des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, par exemple, les costumes dont les prêtres catholiques faisaient eux-mêmes usage à ces époques.

1. C'est à l'imitation du grand prêtre des Juifs que S. Jacques portait cette lame d'or. Ce fait prouve, malgré toutes les affirmations contraires, que le costume sacerdotal des Hébreux a eu quelque influence sur celui des prêtres de la loi nouvelle. En ce qui concerne la mitre, la tradition fut telle, que dans la deuxième moitié du XIIe siècle, quand cette coiffure allait subir d'une façon définitive une si radicale transformation, S. Ehrhard de Ratisbonne (manuscrit du Niedermünster, act. à la Bibl. de Munich), portait encore une coiffure épiscopale calquée, pour ainsi dire, sur celle du grand-prêtre des Juifs et le sidzaab resplendissait sur son front, sous une forme triangulaire. On trouve le souvenir de cet insigne dans les sermons de Pierre Damien et dans le *Rationale* du fameux Guillaume Durand : « nam in aurea lamina frontis pontificalis, sculptum erat nomen Domini τετραγραμματον. — Même réflexion pour le rational. Au XIIIe siècle, on en trouve encore un exemple très remarquable : cathédrale de Reims, — portail du transept septentrional, — statue décorant le trumeau.

La figure d'évêque empruntée par les PP. Martin et Cahier au cloître de St-Bertrand de Comminges et publiée par eux dans leurs *Nouveaux Mélanges d'archéologie*, en est un exemple frappant, ainsi que les figures de S. Amand et de S. Vindicien que donne de Linas dans son ouvrage : *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France.*

Un second élément de la mitre était trouvé. Toutefois, on ne s'en tint pas longtemps à cette modification. La couronne de métal était lourde, et dans le but d'éviter la fatigue qui en résultait pour celui qui la portait, on la transforma bien vite en une bande d'étoffe souvent gemmée qui se noua derrière la tête au moyen de longs cordons qui, dans la suite, se transformèrent en fanons et figurèrent ainsi, à leur tour, parmi les pièces qui composent la coiffure pontificale.

Pendant que le diadème se transformait de la sorte, le voile, de son côté, ne subissait pas moins de changements. Dès l'abord très ample, comme je l'ai expliqué ci-dessus, il fut ensuite amoindri dans ses dimensions. Dans le but de donner plus d'importance et d'élévation à la coiffure épiscopale, on souleva le voile au-dessus de la couronne, on le fit bouffer, on le disposa en sorte de bonnet sphérique ou bien, on le contraignit à former au-dessus de chaque oreille, deux protubérances d'apparence analogue.

Dans ces conditions, la mitre était d'un usage peu pratique. Chaque fois qu'au cours d'une fonction liturgique, le prélat la déposait, l'apprêt du voile était anéanti, et quand l'officiant reprenait sa coiffure, il était indispensable d'arranger à nouveau le voile avec beaucoup de soin.

Afin d'éviter perte de temps et fatigue, on adapta au diadème une bandelette allant du front à l'occiput, et par ce moyen, les protubérances de la mitre furent maintenues d'une façon plus durable.

Ce fut encore un élément nouveau de l'insigne pontifical actuel. Plus tard il deviendra l'orfroi en titre et souvent on lui donnera, sous l'influence de sa forme première, moins d'importance qu'à l'orfroi en cercle.

Cet artifice n'était, somme toute, qu'un demi-perfectionnement. On se décida finalement à coudre le voile, à le transformer en véritable calotte et sur cette calotte, on fixa à demeure la couronne qui s'était déjà transformée en bandeau et qui devint dès lors le circulus, l'orfroi en cercle des mitres.

C'est alors que cette coiffure, qui n'est déjà plus la corona, reçoit les formes les plus variées. Tantôt elle est aplatie, tantôt élevée. Les protubérances subissent les mêmes caprices de la fantaisie. De rondes elles deviennent aiguës, ou bien elles s'infléchissent et se retournent sur elles-mêmes en forme de volutes.

La mitre cependant était sur le point de recevoir définitivement la forme qu'elle a gardée depuis. Les papiers de Léchaudé d'Anisy permettent de saisir la transition entre le type qui va disparaître et celui qui devait le détrôner et la coiffure dont ils nous ont conservé l'image, est, sans contredit, de tous points remarquable. (pl. DCLVI, *La Messe*, Rohault de Fleury).

Bientôt, dans le but de rendre la mitre encore plus maniable, on supprima l'épaisseur des cornes. Le voile fut appliqué sur une carcasse de forte toile, puis sur du parchemin, enfin, beaucoup plus tard, sur du carton.

Pendant de longues années les cornes restèrent placées comme par le passé ; en un mot, la mitre était portée de profil pour me servir d'un terme consacré qui manque, à mon sens, d'exactitude. Puis, comme on la couvrait d'une ornementation de plus en plus riche, on trouva qu'elle produirait plus d'effet si elle était placée sur la tête d'une façon absolument différente. On finit donc par la mettre sur le chef des pontifes telle qu'elle y est encore disposée de nos jours, l'ancien type disparaissant petit à petit devant l'engouement suscité par la mode impitoyable.

Toutefois, on ne perdit point de suite le souvenir de l'origine du circulus. Longtemps encore on se rappela qu'il avait été primitivement un diadème. Les ornements en forme de lis que vise l'Inventaire de Boniface VIII (Müntz, *La tiare pontificale du VIIIe au XVIe siècle*, p. 23) et les décorations analogues qui ornent les mitres trouvées, l'une dans les papiers de Montfaucon, l'autre dans le tombeau de St-Edme à Pontigny et celle que renferme le musée de Cluny, ne sont, à vrai dire, qu'une réminiscence évidente des fleurons en métal qui, jadis, surmontèrent

la couronne des prélats comme celle des monarques.

J'ai voulu suivre jusqu'au bout la corona liturgique dans ses diverses transformations. Les lecteurs de la *Revue* pourront ainsi connaître désormais quelle fut l'origine de la mitre et de quels éléments elle fut formée. C'est uniquement dans ce dessein que je me suis étendu sur ce chapitre plus que ne le réclamait évidemment le but que je me proposais.

Maintenant il importe de tirer des conclusions de tout ce qui précède.

1° La couronne a été dès l'abord la véritable coiffure des pontifes.

2° Elle fut maintenue comme telle durant de longs siècles, ainsi que je l'ai prouvé.

3° Ces points admis, l'intéressant problème soulevé par Dom Roulin à propos de la scène qui figure sur le bas de la châsse de l'Escurial est tranché.

Ainsi que dans toutes les châsses que les artistes limousins ont fabriquées en l'honneur de S. Thomas, on y voit les barons assassins, ainsi que la main qui bénit, l'autel, le calice. Seul, le personnage couronné semblait faire exception au thème habituel. Maintenant que les textes et documents figurés mis en avant ci-dessus prouvent péremptoirement que la couronne fut portée par les évêques, il y a lieu de supposer, tous autres détails y prêtant, du reste, qu'il s'agit ici non de Canut ou de Wenceslas, mais de S. Thomas de Cantorbéry lui-même.

Que les autres particularités de son costume ne déconcertent personne ! Le vêtement talaire dont il est revêtu ne peut être qu'une aube. Ce n'est pas d'ailleurs le seul et unique exemple d'un évêque ainsi vêtu que présentent les œuvres du moyen âge. Comme preuves à l'appui de mon dire, je renvoie le lecteur à Herrade de Landsberg *(Melchisédech)*, XIIe siècle et à la planche DLIX de *La Messe*. Rohault de Fleury (XIIIe siècle).

Une dernière réflexion à propos de la croix que tient notre personnage. L'émailleur, voulant simplifier la scène du meurtre de l'archevêque de Cantorbéry, a supprimé le clerc qui la portait. Il a voulu cependant maintenir cet accessoire historique, et pour cela, il n'a trouvé rien de mieux que de placer la croix entre les mains de Thomas qui l'avait réclamée, ce qui est conforme aux habitudes des artistes du moyen âge.

Au début de ma lettre, j'ai laissé entendre que je pouvais aider à résoudre le problème iconographique soulevé par Dom Roulin ; j'espère, en terminant, qu'on ne pourra point me reprocher d'avoir mal tenu ma promesse.

Veuillez, honoré Monsieur, agréer l'hommage de ma parfaite considération.

P. Mayeur.

Note. — Au moment de mettre ces lignes sous presse, je découvre dans *Les Églises romanes de la Haute-Auvergne* (de Rochemonteix), la reproduction en chromo de la châsse de Vigean. On y voit S. Thomas revêtu de la planète et la tête couverte de la couronne, comme dans la fierte de Dom Roulin. Ce nouvel exemple corrobore donc, dans la mesure la plus évidente, la thèse que je soutiens. Le doute est inadmissible. Une réflexion pour terminer. Le Christ de Vich qu'a donné récemment la *Revue* porte, à l'instar du S. Thomas de l'Escurial, l'aube et la corona ; n'en faut il pas conclure qu'en représentant ainsi le Christ, le moyen âge a voulu rappeler qu'Il est pontife selon l'Ordre de Melchisédech et que, s'Il était victime, il était aussi prêtre et qu'Il s'est offert Lui-même à Dieu ? Ce qui rend cette supposition plus vraisemblable encore, c'est que, parfois, on le revêt de l'étole, témoin le Christ vêtu du Niedermünster de Ratisbonne. (PP. Martin et Cahier, *Nouv. mélanges d'archéologie.*)

Montignies St-Christophe, le 17 août 1903.

Cher et honoré Monsieur,

Permettez-moi de faire savoir à tous les lecteurs de la *Revue* qu'un vol a été commis, à la fin de juin, dans le musée épiscopal de Vich (Catalogne).

Les malfaiteurs se sont emparé de 166 pièces d'or, de presque toutes les œuvres d'orfévrerie et de plusieurs ivoires de grande valeur, parmi lesquels un diptyque français du XIVe siècle, et une plaque byzantine, représentant le Christ entre la Vierge et saint Jean-Baptiste. Un des objets les plus précieux, volé également, est une mosaïque byzantine portative, figurant saint Nicolas, en buste, et encadrée d'or. J'ai étudié ce tableau dans les *Monuments et mémoires* publiés par l'A-

cadémie des Inscriptions et Belles-Lettres (tome VII, Paris, 1900). Il y est reproduit en héliogravure.

Avis aux conservateurs de musées et aux collectionneurs auxquels ces objets pourraient être offerts !

Le musée diocésain de Vich a été fondé, il y a dix-huit ans, par Mgr Morgades y Gili, évêque de Vich, et archéologue distingué. Ce musée compte, aujourd'hui, plus de 4000 objets d'art ancien, dont un grand nombre du plus haut intérêt. Il a pour conservateur le zélé et très étudit, Dn Joseph Gudiol, dont j'ai analysé, dans cette Revue, il y a peu de temps, l'excellent Manuel d'*Arqueologia Sagrada Catalana.*

Agréez, Monsieur, mes hommages respectueux.

FR. E. ROULIN.

P. S. — Très intéressante est la lettre de M. Mayeur. Et, pourtant, je montrerai que peu solides sont les raisons sur lesquelles sa thèse est appuyée. Les lecteurs jugeront ensuite.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des antiquaires de France. — *Séance du 3 juin 1903.* — M. Poinsot fait un rapport sur les fouilles qu'il vient de faire à Dougga (Tunisie).

M. Durrieu présente des photographies de miniatures conservées à Bourges, qui ont été exécutées sur l'ordre du duc de Berry, frère de Charles V.

M. Monceau interprète les inscriptions de deux pierres gnostiques.

Séance du 10 juin. — M. Héron de Villefosse donne lecture d'nne note de M. Clerc, sur les arrosoirs antiques.

M. Moreau signale une trouvaille de monnaies du XVIIe siècle près de Néris.

M. Omont dépose sur le bureau, au nom de M. Delisle, un recueil de fac-similés de livres copiés et enluminés pour le roi Charles V.

Séance du 17 juin. — M. Mouret signale une inscription grecque autrefois conservée à Paris dans l'église de Saint-Étienne-des-Grés, aujourd'hui démolie.

M. l'abbé Beurlier présente un bas-relief provenant de Saint-Paul-Trois-Châteaux, qui représente Hercule couvert de la peau de lion.

M. Monceau communique une inscription chrétienne trouvée près d'Eschies et étudie l'origine de la hiérarchie épiscopale en Afrique.

Séance du 21 juin. — M. Héron de Villefosse, au nom de M. Grenier, annonce qu'un amphithéâtre romain vient d'être retrouvé à Metz.

M. Michon présente le frottis d'une plaque de bronze du moyen âge trouvée à Rhodes.

M. Lafaye, au nom de M. Franki Moulin, de Toulon, présente des objets romains trouvés à Vinzian (Drôme).

M. Marquet de Vasselot présente une châsse limousine, de la fin du XIIe siècle, récemment acquise par le musée du Louvre.

M. Arnauldet fait une communication sur la bibliothèque de Saint-Mesmin de Micy (Loiret).

M. Pallu de Lessert lit une note sur Claudius Telemachus, proconsul d'Afrique.

M. Ruelle rappelle un texte de Lucien sur l'Hercule gaulois.

Séance du 1er juillet. — M. Thiollier présente la photographie d'une croix en or du XVe siècle, ornée d'émaux de couleurs, trouvée au Puy.

M. le Cte Durrieu fait une communication sur les miniatures du livre d'heures du duc de Berry conservé à Chantilly.

Séance du 8 juillet. — M. Pasquier fait des communications sur des travaux d'art exécutés en 1527 pour décorer l'autel de Rieux (H^te-Garonne).

M. Monceau expose ce qu'il faut entendre, dans les textes latins de l'Afrique, par le titre de Seniores appliqué, au IVe siècle, à des laïques.

Séance du 15 juillet. — M. Gauclerc présente la photographie d'un piédestal d'époque romaine trouvé à Zaghouan (Tunisie), par le lieutenant Godin.

M. Monceau revient sur la question des Seniores africains qu'il a traitée dans la séance précédente.

M. Marquet de Vasselot présente une plaque de bronze du XVIIe siècle donnée au Musée du Louvre par M. Jules Maciet.

M. Casate attire l'attention de la Société sur une construction du temps du roi René, qui se voit encore dans la ville de Saumur et qui menace ruine.

Séance du 22 juillet. — M. Arnauldet discute la personnalité de Francesco de Borognia, graveur de caractères d'imprimerie de la première moitié du XVIe siècle.

M. Saglio communique à la société une élégante plaquette de bronze, du début du XIVe siècle, représentant un tournois.

M. le comte Durrieu entretient la société d'imitations d'antiques qui se trouvent dans certaines miniatures du célèbre livre d'heures du duc de Berry à Chantilly.

M. Gauckler communique plusieurs inscriptions antiques qu'il a récemment découvertes à Carthage et sur lesquelles on trouve des symboles et représentations chrétiennes très intéressantes.

Séance du 29 juillet. — M. Henri de la Tour lit un mémoire sur les médailles et pierres gravées de la fin du XIVe siècle, spécialement d'après les inventaires et les collections du duc de Berry ; il détermine la date, l'origine et la signification des célèbres médailles de Constantin et d'Héracles, œuvres italiennes du XIVe siècle achetées par le duc de Berry en 1401.

La Société s'ajourne au premier mercredi de novembre.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 9 mai 1903.* — MM. Capitan, Breuil et Peyrong signalent de nouvelles gravures préhistoriques qu'ils ont découvertes sur les parois de la grotte de Bernifal (Dordogne).

c'est la huitième grotte connue à parois gravées.

M. Cagnat fait connaître, de la part du docteur Carton, que les fouilles de Sousse, subventionnées par l'Académie, ont commencé. Elles ont déjà amené la découverte de lampes, de petits outils et de stèles puniques, ainsi que de l'emplacement de l'orchestre d'un théâtre.

M. Héron de Villefosse communique, au nom de M. de Gérin-Ricard et de l'abbé Arnaud d'Agnel, une note sur la découverte d'un trésor monétaire très considérable, faite à Tourves, en 1366. Les détails relatifs à cette découverte sont consignés dans un acte inséré dans un des registres de la Cour des Comptes de Provence. Toutes ces monnaies, au troisième type d'Apollon avec revers à la roue accompagnée des lettres M. A. entre les rayons, avaient été frappées à Marseille. On recueillit une telle quantité de numéraire, qu'on put l'évaluer à la charge de vingt mules.

M. Berger communique, de la part de M. Perdrizet, un petit monument acheté par lui à Saïda. Il s'agit d'une plaque en bronze qui porte, sur la face et sur le revers, en grec, la mention et le nom d'une synagogue.

M. Pottier présente à l'Académie un fragment de vase grec qui représentait un cheval modelé en ronde-bosse et identique à celui qui a été retrouvé par M. de Morgan à Suse. Ce fragment porte la signature d'un artiste déjà connu : Sotadès.

M. Schlumberger lit un rapport sur la découverte d'intéressantes peintures, monuments de l'art chrétien à l'époque des croisades, qui vient d'être faite dans l'église d'Abougosh, près Jérusalem, l'ancienne abbaye de Notre-Dame-de-Josaphat-des-Croisades, par les Bénédictins, qui se sont établis dans ce lieu à la suite de la cession qui en a été faite à la France par le gouvernement turc.

M. de Mély met sous les yeux de l'Académie la photographie d'une page d'un manuscrit de Gaignières, représentant une aiguière de porcelaine blanche richement décorée d'une monture de vermeil ornée de magnifiques émaux. M. de Mély y voit un intéressant échantillon de la porcelaine chinoise si rare de Ting-Yao, célèbre sous les Song (960-1279).

M. Chavanne présente quelques observations sur cette question.

Séance du 19 juin. — Parmi les prix décernés par l'Académie, mentionnons :

Prix Allier de Hauteroche (1,000 fr., numismatique) : à M. Jules Maurice, pour l'ensemble de ses travaux sur les émissions monétaires de l'empire romain pendant la période constantinienne.

Séance du 26 juin. — M. Foucart continue la lecture de sa notice sur le culte de Dyonisos en Attique.

M. V. Bérard communique, au nom de M. le professeur Halberr, l'empreinte d'un sceau égyptien trouvé dans les fouilles d'Hagia-Triad, près de Phaistos, en Crète. Ce sceau provient des ruines d'un tombeau à coupole. Il semble avoir fait partie d'un collier d'or dont les pendeloques (lions accroupis, tête de taureau) sont semblables ou même identiques à celles d'un collier trouvé à Mycènes (VIe tombeau). Ce sceau porte le nom de la reine Tû, femme d'Aménophis III.

On sait que les fouilles de Mycènes avaient déjà livré un scarabée de la même reine et des cartouches du même Aménophis III. Voilà donc une date de concordance entre les civilisations de la Crète et de Mycènes ; elle nous reporte au XVe siècle avant J.-C. C'est exactement la date que nous donne la chronique de Paros pour l'arrivée en Grèce de Kekrops, Danaos, Kadmos et autres colons égypto-phéniciens.

M. Perdrizet fait la description des fouilles qu'il a entreprises à Saïda, l'ancienne Sidon, et des découvertes archéologiques et épigraphiques qu'il a faites dans les ruines du temple d'Eschmoun, dont M. Philippe Berger a entretenu à diverses reprises l'Académie.

M. Cartaillac fait en son nom et au nom de M. l'abbé Breuil une communication sur les peintures de la grotte d'Altamira, près de Santander, découverte en 1880. Ces peintures couvrent les parois et le plafond de la grotte dans toute sa longueur (280 mètres). A l'entrée, se voit une large salle de 40 mètres dont tous les plafonds sont peints ; on peut noter trois plafonds successifs : le plus ancien, peint en noir, un second en teintes plates rouges, le dernier, très supérieur, offrant des représentations d'animaux, bisons, cheval, sanglier, biches, etc., atteignant 2 mètres 20 et peints en rouge ou en noir. Ces belles peintures sont localisées à l'entrée, mais dans toute la grotte se trouvent des signes noirs inintelligibles, et des gravures au trait d'hommes et de huttes.

Les attitudes et le modelé montrent que nous sommes en présence d'artistes d'une culture développée et dont la technique s'était peu à peu améliorée. L'identité de ces œuvres avec celles des grottes françaises est absolue ; elles sont le produit d'une même école et répondent à des préoccupations et à des coutumes identiques.

Les animaux représentés, ainsi que le fait remarquer M. S. Reinach, sont tous des animaux comestibles, jamais des carnassiers. C'était donc pour les Troglodytes pêcheurs et chasseurs des animaux *désirables*. Le fait qu'ils ont tous

été figurés autorise à croire que l'objet des artistes primitifs a été d'exercer une attraction magique sur les animaux de même espèce. Ces peintures ne sont pas les amusements de chasseurs oisifs, mais les talismans de chasseurs qui craignent de manquer le gibier.

Séance du 3 juillet. — M. Clermont-Ganneau présente quelques observations ayant trait à la communication qui a été faite à la dernière séance par M. Perdrizet sur diverses antiquités provenant de Sidon.

Il a constaté que la belle statue dont une photographie a été soumise par celui-ci à l'Académie, offre une particularité d'un grand intérêt qui avait échappé à l'attention. Elle porte, en effet, gravée sur le bras droit une inscription phénicienne de deux lignes apparentes sur la photographie même. Il est à désirer qu'un estampage en soit pris.

En second lieu, M. Clermont-Ganneau rappelle qu'il a déjà signalé, il y a environ trois ans, l'existence des magnifiques chapiteaux formés de taureaux agenouillés rappelant ceux du palais achéménide de Suse, et qu'il en avait alors expliqué l'origine, comme le fait M. Perdrizet.

M. Cagnat lit une lettre du docteur Carton sur l'état des fouilles que cet archéologue exécute à El Kenissia, près de Sousse, pour le compte de l'Académie et avec le concours du capitaine Ordioni.

L'auteur y mentionne que le dégagement du théâtre est poursuivi méthodiquement. On y a découvert entièrement le *parascenia*, le mur du fond de la scène et une partie de l'orchestre.

Les découvertes les plus intéressantes ont été faites dans un sanctuaire orienté à l'Est et qui renferme des autels en maçonnerie entourés de stèles votives à emblèmes puniques.

Au pied de ces dernières, on a mis à découvert plus de 200 lampes puniques, des ossuaires renfermant les restes de petits animaux sacrifiés, des brûle-parfums et des statuettes en terre cuite.

Enfin, au fond de l'aire sacrée, on a mis à jour un grand escalier dont les marches peuvent déjà être suivies sur une longueur de vingt mètres.

Séance du 17 juillet. — L'Académie fixe sa séance publique annuelle au vendredi 13 novembre.

Séance du 24 juillet. — M. S. Reinach montre à l'Académie les photographies de huit têtes en pierre, de grandeur naturelle, qui n'ont jamais été étudiées par les archéologues.

Sept d'entre elles décorent les angles des croisées d'ogives de la chapelle du château de Saint-Germain, construite vers 1240, par saint Louis, restaurée de nos jours par MM. Millet et Daumet, et convertie, depuis 1900, en un musée des monuments chrétiens de la Gaule.

La dernière est placée un peu sur le côté, en dehors de l'angle.

De ces huit têtes, six sont des têtes d'hommes ; deux d'entre celles-ci et une tête de femme portent la couronne royale.

M. Reinach essaie d'établir que ce sont des portraits contemporains de saint Louis, de sa mère Blanche ou de sa femme Marguerite, de sa sœur Isabelle, de ses trois frères encore vivants en 1240 : Robert, Alphonse et Charles, enfin, de ses deux frères morts en bas âge, Philippe et Jean.

Il estime que l'iconographie de saint Louis et de sa famille, jusqu'à présent très pauvre ou même nulle, se trouve ainsi constituée par des documents dont la valeur d'art est incontestable.

Cette communication, qui sera prochainement développée par son auteur dans la *Gazette*, soulève quelques objections de la part de MM. Valois, Babelon et Dieulafoy, relatives la plupart à la coiffure de quelques-uns de ces personnages.

Le secrétaire perpétuel donne lecture d'une lettre dans laquelle M. Bertaux fait savoir qu'il transmettra prochainement à l'Académie les photographies du manuscrit des Heures de Charles VIII, qu'il a eu la bonne fortune de découvrir à Naples.

M. Clermont-Ganneau dépose ensuite sur le bureau, de la part du général Palma di Cesnola, directeur du Musée métropolitain de New-York, deux belles photographies d'un char très artistique acquis récemment par ce musée et provenant de l'antique Nursia, du pays des Sabins.

Association pour l'enseignement des arts appliqués au culte. — Nous avons fait connaître cette excellente association, dont l'organe est l'*Art Sacré*. Son *Bulletin* paraît tous les trimestres ; son deuxième numéro donne la première liste des sociétaires ; c'est la fine fleur des amis de l'Art religieux en France. Nous y trouvons, en outre, le texte de la très attachante conférence donnée, en mars, par M. Augé de Lassus, aux sociétaires de l'*Art Sacré* et dont le sujet était : *le sentiment religieux dans les œuvres des architectes*. C'est, comme toutes les conférences de ce maître de l'art de bien dire, un morceau d'un charme intense et d'une justesse presque impeccable ; à certain endroit, nous préférons au sentiment de M. de Lassus celui de S. S. Léon XIII, qui considère le style du XIIIe siècle comme l'idéal pour les églises.

Il est intéressant de voir les amis de l'Art religieux montrer une activité pleine de promesses, et cela justement en pleine crise de persécution. L'œuvre n'est que plus opportune d'ailleurs.

Il faut que les esprits soient bien troublés, pour que la séparation de l'Église et de l'État soit demandée même par des croyants, même par des ecclésiastiques. Nos amis leur crient casse-cou et attirent l'attention des artistes, des amateurs d'art, croyants ou non, de tous ceux qui aiment leur pays, sur les risques que la rupture du Concordat ferait courir aux édifices religieux et à leurs trésors. Les monuments du culte sont la plus belle parure de la France. « Que deviendraient-ils, si un projet comme celui de M. Pressensé était voté ? » Ils auraient le sort des monastères désaffectés d'Italie.

L. C.

Conférence d'Archéologie. — Une trentaine de séminaristes d'Orléans se sont groupés pour se livrer à l'étude de l'Art religieux. Les réunions sont hebdomadaires. Des excursions se font en vacances. Les jeunes archéologues se sont d'abord imposé une tâche à leur portée : l'embellissement artistique du séminaire lui-même par la mise en valeur des objets d'art qui s'y trouvent ; voilà qui révèle un vrai sens pratique !

Leur exemple n'a pas été perdu ; il est déjà suivi au séminaire de Bourges, où la *Conférence* d'archéologie et d'histoire a constitué un petit musée.

Dans les deux réunions des conférences ont été données par M. l'abbé Courson.

Languedoc. — Société archéologique de Tarn-et-Garonne. — *Séance du 3 décembre 1902.* Présidence M. le chanoine Pottier.

M. le président lit une lettre de M. le baron de Rivières protestant contre le déclassement de l'église de Lamourguié, de Narbonne, annoncé par une lettre de M. Berthomieu, dont voici les passages principaux :

« Vous savez que, pour sauver notre collection lapidaire, nous avions, sur l'invitation de la municipalité, qui a immédiatement précédé l'administration actuelle, réuni et ordonné cette collection dans l'église de Lamourguié, travail qui a duré deux années, et fait classer cette église comme monument historique. La nouvelle municipalité cherche à détruire l'œuvre de ses prédécesseurs. Nous apprenons, en effet, par les journaux, et sans en avoir été prévenus, que, dans sa séance du 10 novembre dernier, le Conseil municipal a voté en principe la démolition de cette lise (pour en vendre l'emplacement comme terrain à bâtir) et voté le transport des pierres inscrites dans l'enclos qui dépend de l'église Saint-Just. Pour commencer, elle a donné au maire de Narbonne la mission de poursuivre, *per fas et nefas*, le déclassement de l'église de Lamourguié. J'ai informé de cette décision le Comité des Travaux historiques. »

M. le baron de Rivières ajoute :

« La Société archéologique du Midi a décidé qu'elle en écrirait à la Commission des Monuments historiques pour protester contre cet acte de sauvage vandalisme, et qu'elle provoquerait dans toutes les Sociétés archéologiques de France une protestation pour empêcher à tout prix ce déplacement insensé des vieilles pierres inscrites du Musée Lamourguié et la démolition de cette église. »

La Société archéologique de Tarn-et-Garonne proteste contre ce projet absurde et insensé, avec d'autant plus de raison qu'elle a pu, dans ses deux visites à Narbonne, non seulement admirer la collection lapidaire, célèbre dans l'Europe entière, mais aussi apprécier l'église elle-même qui la renferme. Cette église offre un exemple rare de voûte lambrissée portée sur des arcs-doubleaux.

M. Depeyre, président de la Société des Études du Lot, recommande à l'attention de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne l'église de Notre-Dame de Saux, commune et paroisse de Montpezat, menacée de destruction.

M. le président fait remarquer que le classement de cette curieuse petite église à coupoles, bien souvent visitée par lui, a été demandé, classement compris dans les vœux qu'a formulés le Congrès de l'Association pour l'avancement des Sciences tenu à Montauban au mois d'août dernier. La Société joint ses vœux à ceux exprimés à ce sujet. *(Notes d'Art.)*

Commission royale des monuments de Belgique. — *Comités provinciaux.* — Les membres correspondants de la Commission royale des monuments font dans chaque province une besogne très accessoire, mal définie, qui dépend surtout de la sollicitude, en matière d'art monumental, des gouverneurs, à qui appartient l'initiative de mettre en œuvre l'activité de leurs Comités respectifs. Quand la Commission royale fait son inspection en province, les correspondants en sont prévenus : ils sont admis, invités même à assister à ses opérations !

Dans le fait, l'activité des Comités provinciaux est négligée, et ceux qui, par chaleur de zèle, s'emploient laborieusement à quelques besognes accessoires, en ont d'autant plus de mérite

C'est le cas pour celui de Mons, qui possède en la personne de M. J. Hubert, un secrétaire distingué dont les rapports annuels sont des chefs-d'œuvre.

Celui de l'année 1902 contient une notice étendue sur l'église de St-Vaast (nef et chœur romans, tour puissante, gothique XVe siècle, sacristie du XVIe siècle) et quelques remarques sur celles de Marchiennes au Pont, Heppignies, Familleureux, Calonne, La Buissière, Nalinnes, Deux-Acren, Péronnes et Soignies.

— L'Assemblée générale annuelle de la Commission royale des Monuments et de ses correspondants aura lieu le lundi 12 octobre prochain.

L'ordre du jour, est ainsi réglé :

1° Rapport du secrétaire sur les travaux de la Commission pendant l'année 1902-1903 et Rapports des Comités provinciaux.

2° Inventaires des objets d'art appartenant aux établissements publics.

3° Qu'enseignent les découvertes de peintures murales faites dans les monuments de la Belgique ? (Question remise à l'ordre du jour en vertu de la décision de l'Assemblée générale du 6 octobre 1902).

4° Applications de l'esthétique à l'entourage (cadre et dégagement des monuments).

Académie royale d'archéologie de Belgique. — Il n'y a pas lieu de rendre compte d'un compte rendu. Toutefois nous croyons devoir signaler comme chef-d'œuvre du genre, le rapport du vicomte de Ghellinck Vaernewyck sur le Congrès d'archéologie tenu l'an dernier à Troyes et Provins. Les particularités saillantes et de vif intérêt qu'offrent les jolis monuments de la contrée, comme le merveilleux et hardi vaisseau de Saint-Urbain à Troyes, l'élégant clocher de Ceffonds, le chœur gracieux de Montierender, le curieux clocher et le jubé de Villemaur, l'église de St-Quiriace de Provins, sont décrits, appréciés et reproduits en photographie, d'une manière particulièrement intéressante et entendue.

ERRATUM.

Dans notre dernière livraison, nous avons indiqué que le mémoire de M. Chabeuf sur l'*Influence de l'archéologie et de l'architecture* a été couronné par l'« Académie ». Nous aurions dû ajouter : « des Beaux-Arts », pour éviter la confusion avec l'*Académie des sciences, lettres et arts* de Dijon, dont l'auteur fait partie.

Bibliographie.

ALBRECHT DURER, SEIN LEBEN, SCHAFFEN UND GLAUBEN, geschildert von Dr G. Anton WEBER. — Regensburg, F. Pustet, 1903.

ALBERT DURER, SA VIE, SON ŒUVRE ET SA FOI, par G. Antoine WEBER, professeur au Lycée royal de Ratisbonne. Troisième édition, augmentée et corrigée, ornée de nombreuses reproductions. — Pustet, 1903. Prix : 3 fr.

La *Revue de l'Art chrétien* a rendu compte d'une première édition de ce livre (1), mais le soin avec lequel l'auteur a revu et étendu son travail, l'étude à laquelle il s'est livré depuis, enfin les nombreuses illustrations qu'il y a ajoutées, en ont fait un livre excellent qu'il convient de recommander de nouveau à tous ceux qui ont pour le grand maître allemand l'admiration qu'il mérite. Depuis huitans, époque à laquelle a paru l'édition que nous avons fait connaître, M. Weber n'a pas abandonné son sujet ; il s'est adonné à de nouvelles recherches, et, grâce à celles-ci, il a eu la bonne fortune de découvrir un tableau d'Albert Dürer resté inconnu. C'est un saint Jérôme qui se trouve au musée de Lisbonne, où il a échappé à l'attention des visiteurs, et où les érudits indigènes, admirateurs surtout de l'art italien, ne paraissent pas l'avoir jugé digne d'un examen attentif ; le fait est d'autant plus remarquable que l'œuvre était connue dans l'histoire de l'art par des documents divers. Elle est mentionnée par le peintre lui-même, dans son journal de voyage aux Pays-Bas. Il a peint ce panneau à Anvers, en 1520; il écrit : « J'ai peint un saint Jérôme, avec des couleurs à l'huile, en y mettant beaucoup de soin, et j'en ai fait cadeau à Rodrigo de Portugal. » Elle était connue également, par un magnifique dessin, une étude de l'artiste pour ce tableau, conservé actuellement à l'Albertina de Vienne. Le dessin a été reproduit dans l'ouvrage d'Ephrussi sous le titre : Buste de vieillard (2).

On sait que, depuis nombre d'années, une controverse s'est engagée en Allemagne sur la question de savoir si Albert Dürer s'est rallié à la Réforme de Luther, ou s'il est mort en bon catholique. Cette question, minutieusement examinée dans la première édition du livre de M. Weber, et quoique tranchée dans le même sens que lui par des écrivains protestants d'une véritable autorité, n'obtient pas la même solution de plusieurs de leurs coreligionnaires. De vives polémiques se sont engagées et l'on a voulu réfuter les conclusions de M. Weber. Il s'est même trouvé un auteur pour expliquer le départ d'Albert Dürer des Flandres, par la crainte des persécutions religieuses qu'il aurait eu à redouter !

M. Weber ne s'attarde pas à réfuter des assertions qui appartiennent au domaine de la fantaisie ; mais il examine de nouveau la question, à l'aide de tous les documents historiques qu'il a pu consulter, des témoignages qu'offrent l'œuvre du peintre, ses amis et contemporains. La moitié du livre à peu près est consacrée à cet examen. Le lecteur suivra M. Weber avec la conviction que le plus grand peintre de l'Allemagne, après s'être abandonné à des sympathies pour Luther aussi longtemps que celui-ci n'avait pas rompu avec Rome, ne l'a pas suivi dans sa révolte ; Dürer est resté fidèle à l'Église et il est mort dans la foi de ses pères.

J. H.

1. V. Année 1895, pp. 423, 424.
2. O. Charles Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*, p. 296.

QUELQUES REMARQUES SUR LES CONSTRUCTIONS ÉLEVÉES PAR LUC FAYD'-HERBE A MALINES, par le chanoine G. VAN CASTER. — Anvers, Imp. V. De Backer, 1903.

C'est une étude intéressante et bien documentée sur la construction de deux églises bâties par un artiste qui avait beaucoup plus de valeur comme statuaire que comme archictecte.

M. le chanoine Van Caster fait ressortir les fautes commises par Fayd'herbe, et le plaidoyer dont l'artiste se servait à l'occasion pour rejeter sur d'autres son imprévoyance et la maladresse de ses combinaisons.

Luc Fayd'herbe était en réalité un homme d'imagination et un véritable artiste ; mais il n'était pas constructeur, et les qualités dont il était naturellement doué ne pouvaient suppléer à une formation très incomplète dans l'art de bâtir. Il faut d'ailleurs reporter sur l'époque à laquelle il vivait une partie des disgrâces subies dans sa carrière d'artiste. On avait oublié une partie des vrais principes de l'Architecture, et on croyait pouvoir donner à un édifice toutes les formes par l'emploi de tous les moyens. Michel-Ange, dans la vaste construction de Saint-Pierre a donné l'exemple de cette absence de logique, et en avait souffert autant que Luc Fayd'herbe dans les bâtisses de Notre-Dame d'Hanswyck et de l'église du prieuré de Leliëndael. Cependant

que de contrefaçons de l'église de St-Pierre, — grandes et petites, — ont surgi depuis, et si Michel-Ange a eu des deboires, il a surtout eu des imitateurs.

Toutefois il est intéressant et instructif de connaître la lutte que les constructeurs malavisés ont à subir contre leurs propres fautes, et l'on doit être reconnaissant à M. le chanoine Van Caster d'en avoir fait connaître un exemple, avec des documents à l'appui.

J. H.

DE QUELQUES TRAVAUX RÉCENTS RELATIFS A LA PEINTURE FRANÇAISE DU XVme SIÈCLE, par P. VITRY. (Extr. du *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*). — Paris, C. Rapilly, 1903.

DANS cet article, M. P. Vitry a donné à la Société archéologique de Touraine le résultat de différents travaux publiés récemment sur l'École française de peinture à la fin du XVme siècle. M. P. Vitry a successivement passé en revue les principaux articles et les études les plus importantes parus sur nos artistes français de cette époque, en ajoutant à l'examen des théories exposées par leurs auteurs de fort judicieuses appréciations.

F. M.

MICHEL COLOMBE ET LA SCULPTURE FRANÇAISE DE SON TEMPS. — Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1901. 352 pp., 16 pl. et nombreuses gravures dans le texte.

Le bel ouvrage que vient de publier M. P. Vitry est tout à la fois un exposé lumineux de l'histoire de la sculpture française à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, et une étude, marquée au sceau de la meilleure critique scientifique, de la carrière artistique du célèbre Michel Colombe.

Dans une première partie, l'auteur passe en revue les monuments de la sculpture française, particulièrement dans la région de la Loire, avant 1495 ; une deuxième partie est consacrée à l'examen des influences étrangères avant et après 1495 ; dans une troisième partie se trouvent d'importants commentaires sur l'École de la Loire, la biographie et la description des œuvres de Michel Colombe, le relevé des diverses sculptures sorties de son atelier et un aperçu sur le rayonnement artistique du maître.

L'auteur termine son ouvrage, par des observations sur l'École française de sculpture au début du XVIe siècle et sur l'influence grandissante de l'italianisme, qui amena la disparition de la célèbre École de la Loire.

Les chapitres que l'auteur a consacrés à la vie et à la carrière de Michel Colombe, à ses travaux et aux œuvres sorties de son atelier, sont particulièrement attrayants. M. P. Vitry a réuni les renseignements épars sur la vie de l'artiste ; il a rassemblé les précieux documents, trop rares, relatifs aux sculptures qu'exécuta Michel Colombe ; il a étudié, avec un remarquable esprit critique, les trois seules œuvres certaines qui aient été conservées : le tombeau de François II de Bretagne (1502-1507) ; le saint Georges de Gaillon, (1508-1509) et la célèbre médaille offerte par la ville de Tours à Louis XII (1499-1500). Une abondante et excellente illustration permet de suivre l'auteur dans ses dissertations.

Ce bel et bon ouvrage fait grand honneur à M. P. Vitry et nous souhaitons que l'auteur poursuive ses travaux sur cette belle période de l'art français, qu'il connaît si bien.

F. MAZEROLLE.

L'ABBÉ JULES THOMAS, CHANOINE HONORAIRE, DOCTEUR EN THÉOLOGIE ET CURÉ-DOYEN DE NOTRE-DAME DE DIJON. — LES BOSSUET EN BOURGOGNE. — 1 vol. in-8° de 235 pp. avec 28 blasons dans le texte et un portrait de Bossuet, héliogravure Dujardin, d'après Gérard EDELINCK. — E. Nourry, éditeur à Dijon et Paris, 1903.

MONSIEUR le chanoine Thomas emploie les rares loisirs que lui laissent ses devoirs paroissiaux, à des études de théologie et d'histoire dont l'ensemble garnirait déjà un demi-rayon de bibliothèque. Et ce serait de la place bien remplie ; l'auteur, en effet, ne donne pas dans le genre oratoire, et en d'autres mains telle brochure d'une centaine de pages serait devenue sans peine un gros volume. Ainsi, et je dis cela, bien entendu, à la louange de M. le chanoine Thomas, il lui eût été facile de doubler et de tripler cette excellente *Délivrance de Dijon en 1513*, récit condensé mais renouvelé par la documentation, du siège de Dijon par les Suisses en 1513. L'Académie de Dijon et la Commission départementale des Antiquités ont couronné ce livre, l'un des plus considérables qui aient été publiés sur l'histoire bourguignonne en ces dernières années. De même valeur, mais moins nouveau, est *La belle défense de Saint-Jean de Losne en 1636*. Ancien curé de Saint-Jean de Losne, M. le chanoine Thomas a écrit le livre définitif sur cet épisode trop oublié des guerres au temps de Richelieu. Le *raid* qui, en cette même année, amena l'ennemi jusqu'à Corbie, a rejeté injustement dans l'ombre l'invasion et la dévastation de la Bourgogne par Gallas. Mais le plus formidable arme-

ment vint se briser devant une bicoque défendue par une poignée de soldats et les habitants qui avaient fait le sacrifice de leur ville et de leur vie. Ah ! si un pareil épisode se rencontrait dans l'histoire grecque ou romaine !

Je ne dirai rien, et pour cause, des écrits théologiques de l'auteur, mais voici un ouvrage qui n'est pas trop au-dessus de ma compétence et, bien que le sujet appartienne à l'histoire de détail, le grand nom des Bossuet peut donner au nouveau livre droit de cité dans une revue comme celle-ci.

C'est, avec une documentation rigoureuse et si complète qu'elle ne laisse aucune lacune dans la trame serrée du récit, l'histoire d'une de ces familles moyennes qui constituaient une des forces sociales de l'ancienne France. Cette bourgeoisie saine, laborieuse et chrétienne remplissait la finance et la robe, et formait une aristocratie intermédiaire entre la noblesse d'épée et le tiers-état d'où elle était sortie. Les Bossuet n'étaient pas destinés à s'élever aux plus hauts sommets, et ne comptèrent pas de grandes charges dans le gouvernement et l'ordre judiciaire. Toutefois les honneurs ne leur ont pas manqué, et ils eurent des conseillers aux Parlements de Dijon et de Metz, un trésorier général des États de Bourgogne et deux vicomtes-maïeurs de Dijon ; tous furent de bons citoyens et des hommes utiles.

Ils paraissent pour la première fois, en 1428, dans la petite ville bourguignonne de Seurre, — Côte-d'Or, — qui sera pendant plus d'un siècle et demi leur résidence, et où l'on montre encore les restes authentiques du logis de famille. La forme primitive du nom était Boussuet, auquel s'ajoutait le surnom de Rouhier ou Rouyer, ce qui signifie fabricant de roues, charron, d'où leurs armes parlantes : *d'azur à une roue d'or*. Mais elles furent modifiées au XVIe siècle par Anthoine Bossuet, qui s'établit à Dijon, comme auditeur en la Chambre des comptes, et porta, *d'azur à trois roues d'or posées 2 et une*, que l'on voit sur les plats des livres provenant de la bibliothèque de l'évêque de Meaux. Dans l'église paroissiale de Seurre, où les Bossuet avaient une chapelle, on vit longtemps un vieux banc où se lisait la devise : *Bon bois bossu est*, — mais qui ne devint jamais celle de la famille.

Anthoine, qui avait épousé Jehanne Richard, fille de Nicolas Richard, seigneur de Ruffey-les-Beaune, et petite-fille de Gillette Legoux de la Berchère, deux belles alliances, fut le bisaïeul de l'évêque de Meaux. L'un de ses fils, Jacques, conseiller aux Requêtes du Palais, à Dijon, épousa, en 1579, Claude Bretaine ou Bretagne, fille d'un conseiller laïc au Parlement. Pendant les troubles de la Ligue, Jacques Bossuet fut du nombre des magistrats loyalistes qui, abandonnant Dijon et l'ombre de son misérable Parlement ballotté à tous les vents des factions, formèrent à Flavigny, puis à Semur, un Parlement libre et royaliste, c'est-à-dire national, le vrai, quoique bien réduit en nombre. Le 19 juin 1595, Henri IV le fera rentrer en triomphe dans la capitale enfin pacifiée de la Bourgogne.

Son fils Bénigne, né probablement en 1592, épousa le 25 février 1618, étant avocat au Parlement, Marguerite Mochet ou Mouchet. Ils s'établirent d'abord sur la paroisse Saint-Michel, puis sur Saint-Jean, dans la modeste maison qui porte aujourdhui le n° 10 de la place Saint-Jean, où naquit le septième de leurs dix enfants, Jacques-Bénigne, baptisé, dans l'église voisine, le 27 septembre 1627. Il eut pour parrain son oncle Jacques Bossuet, conseiller au Parlement et pour marraine Marie Deslanes, femme de M. de Frasons, greffier aux finances. En 1638, Bénigne fut nommé conseiller au Parlement de Metz, alors installé à Toul. Mais Jacques-Bénigne, destiné dès l'enfance à être d'église et tonsuré en 1635, fut laissé à Dijon pour continuer ses études au collège des Jésuites, dit collège Godran, du nom de ses fondateurs. A treize ans il était reçu chanoine de Metz, avec dispense de résidence. Plus tard archidiacre du chapitre et résidant alors, il se démit en faveur de son père devenu veuf, — le Parlement avait été rétabli à Metz en 1658, — et l'installa le 22 août 1665. Le vieux magistrat n'en continua pas moins de siéger au Parlement, dont il mourut doyen le 15 août 1667.

L'évêque mourut de la pierre à Paris, rue Sainte-Anne, le samedi 12 avril 1704 ; le corps fut présenté, le lendemain, à Saint-Roch, et le mercredi 17, l'inhumation eut lieu dans l'église cathédrale de Meaux. Par une rare bonne fortune, les restes de Bossuet furent respectés à la Révolution, ignorés serait plus juste ; les sacrilèges qui profanèrent les restes des rois de France, de Mme de Sévigné, de Saint-Simon et de tant d'autres, n'auraient assurément pas épargné ceux du grand homme en qui s'incarnait toute la tradition catholique. Un hasard les fit découvrir et reconnaître il y a un demi-siècle ; le corps, trouvé dans un état de conservation relative, fut exposé, pendant quelque temps, à la curiosité respectueuse d'un nombreux public. Il me souvient d'avoir vu alors une image de cette figure enveloppée dans un suaire, mais la face visible, les yeux clos, la bouche ouverte où semblaient s'être immobilisés un dernier éclat d'éloquence et l'étonnement surhumain des au-delà révélés. Un de mes amis eut, enfant, l'honneur de contempler ce qui restait de Bossuet sur la terre, et en con-

serva une impression émue, dont il me faisait part longtemps après.

Je ne suivrai pas M. le chanoine Thomas dans son cheminement à travers la généalogie compliquée des Bossuet ; un tel objet est trop étranger à la *Revue de l'Art chrétien*. Je me borne à dire que l'œuvre est un modèle de critique et d'ordonnance, et je passe à l'illustration du volume, qui donne les alliances des Bossuet en 28 blasons gravés et intercalés dans le texte. Ils ont été dessinés par M. Louis Chapuis, de Dijon, et, ce qui est rare aujourd'hui, dans un très bon sentiment du décor héraldique.

En regard du texte est une reproduction en héliogravure Dujardin, de l'estampe due à Gérard Edelinck d'après le très beau portrait en buste, par Rigaud, qui est à Florence, au musée des Offices. Le cuivre original fait partie de la collection de feu M. Louis Mallard, à Dijon. Peut-être, pour l'exactitude rigoureuse, aurais-je préféré une héliogravure d'après l'original même ; il y a toujours plus ou moins d'interprétation, quelquefois de trahison, dans une gravure, fût-elle d'un maître et les estampes les plus parfaites du XVIIe siècle ne sont souvent que de belles infidèles. Je me hâte d'ajouter que tel n'est pas le cas de Gérard Edelinck ; le savant burin du maître anversois devenu français est le plus consciencieux qui ait jamais été ; et vraiment parfaite est la transposition en blanc et noir du beau portrait des Offices. Toutefois, éprise en toutes choses de sincérité documentaire, notre époque préfère aux œuvres de la main humaine les produits impersonnels de la chimie photographique.

Le portrait de Florence nous montre Bossuet vieux, à 72 ans, mais dans toute sa force ; le visage, aux lèvres un peu épaisses, est noble, serein, et, ce qui va bien étonner certaines gens, des plus avenants. C'est, en effet, une grande erreur de se représenter Bossuet comme un homme d'aspect hautain et dur; Saint-Simon, qui le connaissait bien et l'admirait, non seulement comme grand évêque, mais encore comme honnête homme, nous dit que dans le commerce de la vie il n'était que modestie et douceur, s'effaçant toujours et ne montrant aucune supériorité. Le Bossuet de la légende, sévère, toujours drapé dans sa majesté épiscopale et son attitude de prophète, n'a jamais existé que dans le grand portrait en pied de Rigaud, qui est au Louvre, et a été achevé seulement après la mort du modèle. La virtuosité y est surprenante, mais que c'est bien là l'idéal du portrait oratoire tel qu'on le comprenait sous Louis XIV ! Rien de plus faux, de plus théâtral que la pose du personnage, jamais, en aucun temps de sa vie, Bossuet n'a été vu un instant dans une telle attitude ; tout cela sent à outrance l'artifice du peintre ; et que dire de ces accessoires conventionnels, de ces livres écornés, jetés sur le parquet, et, dans le fond, de cette colonne à demi enlacée par une draperie tourbillonnante, que le XVIIe siècle a empruntée à Van Dyck. Quel singulier cabinet de travail pour le grand et laborieux évêque ! Rigaud fut mieux inspiré par Saint-Simon quand il peignit Rancé assis à son bureau dans sa cellule rigide et nue d'abbé cistercien. De telles erreurs de goût nous étonnent toujours en un siècle où les hommes savaient si bien allier, comme le roi lui-même, la simplicité à la grandeur.

Le portrait de Rigaud fait trouver presque naturelle la statue de Pajou. — M. le chanoine Thomas dit Bridan, mais je crois qu'il s'agit ici du marbre de l'Institut, et il est certainement de Pajou — et cependant... ! Pour le buste de Coisevox, au Louvre, ce n'est pas un des meilleurs de l'artiste, et l'auteur le juge bien, en déclarant « la tête expressive sous un ciseau trop tourmenté ». Il passe sous silence, et c'est justice, le très insignifiant Bossuet de Bridan jeune, au musée de Dijon, mais aurait pu citer celui de M. Eugène Guillaume, à Chantilly. En définitive, aucune œuvre de sculpture ancienne ou moderne n'est absolument décourageante pour l'artiste qui aura à exécuter la statue depuis si longtemps promise à la ville natale de Jacques-Bénigne Bossuet.

Pour en revenir au volume de M. le chanoine Thomas, je dirai qu'il est heureusement complété par une table onomastique et un important index bibliographique. Et pour faire enfin la part de la critique parmi les éloges, je dirai que j'aurais aimé à rencontrer de plus un tableau généalogique résumant graphiquement les détails de biographie donnés dans le texte, où se perdra quelquefois le lecteur peu habitué à démêler l'écheveau compliqué des filiations, des alliances et des branches collatérales.

Henri CHABEUF.

Saint-Seine-l'Abbaye, le 6 août 1903.

EXCURSION ARCHÉOLOGIQUE DE LA SOCIÉTÉ DE LA DIANA A SAINT-GALMIER, SAINT-MÉDARD, CHEVRIÈRES ET CHAZELLES-SUR-LYON, LE 21 JUILLET 1898, par Maurice DE BOISSIEU. (Extrait du *Bulletin de la Diana*. — In-8° de 405 pages et 46 planches. Montbrison, E. Brassart, 1903.)

LA Diana de Montbrison est une des Sociétés archéologiques de province les plus actives. Bien que cruellement éprouvée dans ces dernières années par la mort de quelques-uns de ses membres les plus distingués et surtout par celle de son secrétaire M. Vincent Durand, elle n'en con-

tinue pas moins sa lutte pour la conservation des monuments du passé !

Chaque année elle organise une excursion au cours de laquelle ses membres vont visiter quelques-unes des localités remarquables de la région. Ces excursions sont le prétexte de comptes rendus qui se transforment parfois en véritables volumes. C'est ainsi, qu'il y a trois ans, M. Vincent Durand donnait un travail excellent sur St-Germain Laval et les environs et qu'aujourd'hui M. de Boissieu a écrit un livre, si possible, plus remarquable encore.

Le sujet, à vrai dire, se prêtait à un pareil développement, car la vieille ville de St-Galmier, dont personne encore n'avait écrit l'histoire, conserve des monuments remarquables des temps anciens. Ce sont des bains romains découverts en 1886, des vestiges des remparts du moyen âge, une série de maisons des XVe, XVIe et XVIIe s., dont quelques-unes sont fort belles et très originales et une remarquable église manifestement inspirée de l'architecture de la Chaise-Dieu, aujourd'hui restaurée avec intelligence et goût par M. Joannis Rey, architecte à Valence.

Commencée en 1420, sa construction se ressentit des tristes événements qui désolaient alors la France, car elle n'était pas terminée en 1471. L'extérieur ne présente rien d'absolument remarquable, mais l'intérieur est fort intéressant. Il se compose d'une nef centrale flanquée, de chaque côté d'une nef latérale de même hauteur; l'église n'est donc éclairée que par les fenêtres des bas-côtés, et des chapelles. Les voûtes sont portées « par des piliers octogones qui partent de bases peu saillantes pour s'élever en jets harmonieux, sans chapiteaux ni aucune saillie, jusqu'à la naissance des voûtes où les faces des prismes s'épanouissent toutes à la fois pour devenir arcs d'ogive, arcs doubleaux ou archivoltes ». Cette disposition, malgré l'absence de toute ornementation, ne manque ni d'originalité ni d'élégance.

Le jubé ancien a disparu, mais contre un des piliers les plus rapprochés de la façade se trouve un remarquable édicule, du XVIe siècle, dont les ornements et la frise composée de feuillages et d'animaux fouillés dans le calcaire tendre, entourent le pilier sur trois de ses côtés et dont les multiples clochetons abritent au centre la très belle statue de la *Vierge du Pilier*.

Cette statue déjà connue [1] est une véritable œuvre d'art ; l'expression de la tête de la Vierge est d'une douceur et d'une grâce charmante ; le profil est très pur, le modelé étudié et solidement rendu. La tête de l'enfant paraissait moins fine, mais une restauration récente a montré qu'elle avait été recouverte d'une épaisse couche de plâtre. Cette Vierge est certainement l'œuvre d'un sculpteur français. M. Vitry [1] y a vu l'influence de Michel Colombe.

Il est impossible de citer ici, à la suite de M. de Boissieu, tous les monuments intéressants de St-Galmier, mais nous ne pouvons omettre le très curieux couvent des Ursulines fondé vers 1650 et dont la façade est ornée d'un cloître aux colonnes trapues mais de proportions très justes, et qui, vu de loin, produit un excellent effet.

Les recherches de M. de Boissieu lui ont permis de trouver la date de la construction du manoir de Teillères situé près de St-Galmier (1349 à 1352). Il fut élevé par le comte de Forez Guy VII. C'est la plus jolie construction de ce genre que le XIVe siècle ait laissée dans la région lyonnaise. Elle est encore conservée à peu près intacte avec de jolies fenêtres lobées, séparées en deux par un meneau central, une chapelle intérieure et des vestiges d'une décoration peinte assez riches, œuvre d'un peintre nommé Henri.

La maison forte du Verney conserve encore un donjon du XIVe siècle et deux très jolis appartements décorés de peintures et de boiseries, de la fin du XVIIe siècle. St-Médard possède une jolie église des XIIe et XIIIe siècles et Chevrières une église et un château du XVIe.

Tels sont les principaux monuments étudiés au cours de cet ouvrage remarquable à tous les points de vue. Qu'il décrive les monuments ou qu'il étudie leur histoire, qu'il publie et annote le texte encore inédit de la charte communale de St-Galmier, M. de Boissieu n'avance rien qui ne soit justifié par de nombreuses références. Un grand nombre des documents qu'il cite ont été découverts par lui dans des archives privées, et par suite sauvés d'une destruction presque certaine.

En Forez, comme en beaucoup d'autres provinces, une promenade archéologique suffit pour faire découvrir une quantité de choses curieuses ; et il est à souhaiter que beaucoup d'excursions trouvent, pour en écrire le compte rendu, un historien aussi remarquable.

Noël THIOLLIER.

1. Cf. Félix Thiollier, *Gazette des Beaux-Arts*, 1892.

1. *Michel Colombe et la sculpture française de son temps.*

LE FORUM ROMAIN ET LE PALATIN, par M. H. MARUCCHI. — In-8° de 400 pp. broché et illustré. Desclée. Paris, Rome, 1903.

TRÈS opportun est ce livre savant, au moment où le public est si préoccupé des fouilles sensationnelles qui se poursuivent au Forum romain. Celles-ci n'intéressent pas seulement l'archéologie païenne, mais aussi l'histoire de l'art

chrétien. Car si elles font revivre le souvenir du peuple romain et des généraux vainqueurs montant en cortège au temple de Jupiter, on sait d'autre part que le Forum resta le centre civil de la Rome devenue chrétienne, et que sur les ruines des célèbres basiliques païennes s'élevèrent, dès le règne de Constantin, des églises chrétiennes.

Nous laisserons de côté la moitié du volume consacrée à la restitution, faite sur les plus récentes données, des forums impériaux, surtout du Forum Romain et du Palatin, pour ne nous arrêter qu'aux souvenirs chrétiens, dont le premier, au Forum, est l'arc de Constantin, et le principal, l'église de *Santa Maria Antiqua*, récemment retrouvée au-dessous de *Sta Maria Liberatrix*, dont les fouilles ont excité si vivement l'intérêt du public instruit. Nous en reproduisons le plan avec son atrium H, son *narthex*, sa *nef*, son *presbyterium* et son *abside*, mais ce dont nous ne pouvons donner ici même un aperçu, ce sont les très nombreux vestiges de peintures murales, qui constituent de vastes pages d'iconographie chrétienne primitive, d'un intérêt transcendant, et que M. Marucchi décrit et commente avec une grande érudition. Selon son avis, les peintures du VIIIe siècle sont superposées à deux couches de fresque, et l'édifice remonterait à la fin du IVe siècle.

Au Forum s'élevait aussi l'église des Saints-Cosme et Damien, substituée à l'ancien *Templum Sacræ Urbis*, dont l'abside fut ornée par le pape Félix IV d'une remarquable mosaïque.

Après l'abandon de *Santa Maria Angelica*, Léon IV construisit *Santa Maria Novella* dans le temple de Vénus et de Rome ; d'autre part le temple d'Antonin et Faustine devint l'église de *Saint-Laurent in Moranda ;* l'ancienne curie fut plus tard *Saint-Hadrien ; Sainte-Martine* se dressa sur le secrétariat du Sénat romain, etc.

Le Palatin, de son côté, garde ses souvenirs chrétiens; plus d'un de ces drames poignants que rapportent les actes des martyrs se sont déroulés dans le palais des Césars, qui garda sa magnificence jusqu'au Ve siècle ; au VIIe et VIIIe, il devint la propriété des empereurs byzantins et des évêques de Ravenne ; plus tard, il céda la place à des monastères en même temps qu'à des forteresses, à la petite église de Saint-Sébastien et à un couvent bénédictin. Pour finir, M. Marucchi consacre des notices à St-Césaire, à St-Sébastien, à St-Théodore, à Ste-Anastasie.

Son livre est à mettre en belle place parmi les œuvres des savants chrétiens.

L. C.

L'ÉGLISE DE GLAINE-MONTAIGUT (Puy du Dôme), par H. DU RANQUET. — Broch. illustrée, Caen. Delesque, 1903.

L'église de Glaine, dont M. du Ranquet donne une courte mais excellente monographie, peut être rattachée à la si nombreuse série d'églises romanes auvergnates que M. Thiollier nous a fait connaître. C'est un type complet de ces monuments intermédiaires, qui forment la transition entre la basilique latine des Gaules et les églises romanes. Elle est caractérisée par l'emploi, sur les petites nefs, de deux berceaux relativement bas pour mieux épauler le berceau central.

L. C.

LA RESTAURATION DES MONUMENTS ANCIENS, par Ch. BULS. — Brochure, Bruxelles, Weissenbruck, 1903.

Il est une question actuelle, du plus vif intérêt, qui se pose sous des aspects nouveaux, qui provoque des controverses passionnées, des discussions confuses, parfois irritantes : c'est la question de la restauration des monuments, sur laquelle il est si difficile de s'entendre. Il faut pourtant la résoudre, il y va de l'intérêt le plus élevé, il s'agit d'une nécessité urgente, en présence de tant de précieux monuments menacés dans leur existence.

On désirerait, pour sortir de l'imbroglio, l'intervention d'un homme de valeur éminente, assez perspicace pour dégager la vérité d'une manière en quelque sorte scientifique, assez impartial et autorisé pour la faire généralement accepter. Ce noble rôle paraît dévolu à M. Ch. Buls. Il vient de reprendre l'étude de cette question, qui a depuis peu d'années tant occupé la presse et les congrès ; il l'examine avec méthode et avec calme ; il énonce des règles qui, pensons-nous, recevront dans leur ensemble l'adhésion de la grande majorité des personnes bien au courant de la question (1).

Il trace d'abord les devoirs des autorités. Leur action peut soulever des conflits entre l'État et la Commune, entre la Commune et les particuliers, entre l'intérêt de l'art et des nécessités matérielles, ou des intérêts pécuniaires. M. Buls montre qu'il est ordinairement de bonnes solutions possibles.

Il aborde ensuite la grosse question de la restauration des monuments ; il établit les divisions de son sujet, et base son étude sur la classification que le soussigné a proposée naguère en distinguant les monuments *morts* et les monuments *vivants*.

MONUMENTS VIVANTS.

Il n'y a pas de conflit nécessaire entre le respect des formes archéologiques et les exigences de l'usage.

1. *Revue de Belgique*, 1903.

1. Les monuments *intacts* doivent être respectés et bien entretenus.

2. Les monuments *négligés* présentent trois cas:

a) S'il reste des *documents* de leur état primitif, il faut les restaurer consciencieusement.

b) S'il ne reste que des amorces, des *fragments*, la restauration est chose délicate ; il ne faut l'entreprendre qu'avec circonspection. Ici s'applique la règle de Didron : « Plutôt réparer que restaurer, plutôt restaurer que refaire » ; plutôt s'abstenir, ajoute M. Buls, qu'inventer du vieux neuf.

c) S'il ne reste ni *documents*, ni *fragments*, la restauration ne serait qu'un pastiche. Il ne faut qu'entretenir et consolider ce qui reste, et si l'usage exige des agrandissements, il faut établir des annexes harmoniques mais indépendantes, qui peuvent être de style moderne.

3. *Les monuments restaurés et complétés dans un style ultérieur*, ont pu posséder originellement l'unité de style, qu'on a maladroitement détruite, ou leur lent achèvement s'est fait dans le style d'époques successives.

Dans le premier cas, la question est brûlante. Comme nous, M. Buls s'oppose à toute règle absolue. On doit peser avec soin la valeur historique, archéologique et esthétique des éléments en présence. En principe, défions-nous de notre esthétique contemporaine, quand elle nous porte à condamner les adjonctions ou altérations d'une époque subséquente.

Dans le second cas, il ne faut pas s'aviser de refaire le passé. Il faut respecter les legs successifs des siècles. La restauration doit se borner à des réparations discrètes et réservées. « Les dégradations du temps sont aux édifices ce que les rides sont aux vieillards. » Le mobilier ancien hétéroclite doit être maintenu, s'il a quelque valeur artistique ; il n'y a pas lieu de remplacer les statues dans les niches vides (1).

4. *Les monuments inachevés.* Autrefois on agrandissait, on complétait les monuments inachevés dans le style de l'époque. On s'est fondé là-dessus, pour demander que les additions contemporaines fussent faites dans le style du XXe siècle. Mais il n'y a pas de style propre à notre époque qui imite le plus souvent les anciens styles. M. Buls est d'avis de laisser la liberté au restaurateur (2).

5. *Les monuments non restaurables.* L'auteur s'occupe d'un édifice irréparablement détruit et faisant partie nécessaire d'un bel ensemble : tel le campanile de Venise, dont M. Buls justifie la réédification par des arguments d'ordre élevé, empruntés en partie à M. Sitte ; telle la maison du Roi à Bruxelles, qui complétait la Grande Place, et qu'on ne pouvait que raser ou refaire. Il y a des cas où il faut refaire un ancien monument d'après le modèle ancien.

MONUMENTS MORTS.

On a préconisé diverses formules à leur usage :

a) N'y pas toucher, laisser s'achever la ruine. Cet abandon est préconisé soit par les romantiques, qui se plaisent à la mélancolie des choses délabrées, soit par les utilitaires dédaigneux du passé et pressés de substituer à ses œuvres les bâtisses nouvelles. Le bon goût de M. Buls en fait un adversaire résolu de ces doctrines désolantes ou brutales.

b) Les maintenir dans le statu quo. C'est l'avis de J. Ruskin, qui a si bien rendu la beauté native d'un vieil édifice et pour qui la restauration est la substitution décevante d'un édifice moderne à un édifice ancien, un pur mensonge. Ruskin veut qu'on consolide les vieux murs par des béquilles et des ancrages. Nous avons dit qu'il vaut mieux les sauver en leur rendant des organes essentiels disparus. M. Buls adhère à notre solution, hormis la restitution des parties d'édifices, que nous admettons quand cette restitution est utile au salut de ceux-ci. Il opine pour une solution intermédiaire entre la nôtre et celle de Ruskin. Il est d'avis d'exécuter les réfections indispensables en ouvrage moderne, sans imitation du travail primitif, comme Valadier a fait pour l'arc de Titus de Rome, dont la consolidation discrète représente pour notre auteur la formule exacte du compromis cherché.

En tous cas, c'est, comme nous l'avons dit, une question de tact et de mesure.

c) Relever les parties tombées. C'est le cas des restaurations incontestées du Parthénon et des grandes colonnes de Karnak. M. Buls nous fait l'honneur de reprendre, en l'approuvant, la distinction que nous avons établie à cet égard entre les maçonneries d'assemblage, comme celle des monuments classiques dont les pierres se redressent si aisément, et les bâtisses concrètes ou appareillées de l'empire romain et du moyen âge, qui se disloquent de manière irrémédiable. La restauration des premiers est relativement aisée, et M. Buls l'approuve pleinement.

d) Démolir les ajoutes parasites. La solution est délicate, il faut mettre en balance l'intérêt pittoresque et l'intérêt artistique ; M. Buls reste perplexe.

e) Restituer les parties détruites. J'ai soutenu qu'on le peut souvent, et qu'il le faut dans certains cas, dans l'intérêt de ce qui subsiste. L'éminent

1. Nous laissons de côté, sans les relever, des considérations politico-religieuses sur lesquelles nous aurions des observations à faire, mais qui n'ont qu'une importance accessoire

2. Nous est avis, qu'il vaut mieux, en principe, achever l'édifice dans le style où il a été conçu.

critique, qui m'a fait l'honneur d'examiner ma thèse avec tant de bienveillance, oppose à mon optimisme les fines et transcendantes considérations de J. Ruskin, et l'argument plus élémentaire de l'impossibilité pour le restaurateur de se replacer exactement dans les conditions matérielles de l'architecture ancienne (1).

En résumé, pour ce qui concerne les monuments morts, M. Buls est d'avis qu'il n'y faut toucher que pour en retarder la ruine totale, jamais pour en refaire les parties disparues.

Suivent de belles pages, sur le *cadre des monuments*. Avec nous, l'auteur s'élève contre les dégagements exagérés et l'isolement des anciens monuments.

M. Buls a, dans les pages que nous venons de résumer, formulé magistralement les règles en la matière en termes clairs et précis. Nous n'adhérons pas sans quelques réserves à son système ; beaucoup d'autres en feront également. Mais nous pensons qu'il contribuera beaucoup à une entente générale sur la grosse question qui divise tant les esprits.

L. Cloquet.

LE DÉGAGEMENT DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI, par E. Soil de Moriamé. — Broch. de 22 pp. illust. Tournai, Casterman, 1903.

Le président de l'Association pour le dégagement de la cathédrale de Tournai, au moment où l'on met la main à l'œuvre pour la réalisation du projet du Comité dont il fut la cheville ouvrière, en retrace les précédents et s'attache à justifier les mesures adoptées. Nous les avons exposées à nos lecteurs dans notre avant-dernière livraison (p. 231). Après avoir refait l'historique de cette belle entreprise, M. Soil s'arrête aux controverses qu'elle a soulevées en ce qui concerne l'opportunité du *dégagement* de l'édifice. Il défend le dispositif, un peu trop radical, nous l'avons dit, qui prévaut et qui consiste à isoler l'édifice le long des nefs. Il ne rencontre pas nos arguments sur ce point. Nous maintenons que, si la rue du Curé Notre-Dame avait offert, selon notre projet, un ensemble de constructions de style de transition rejoignant la cathédrale au droit de la porte Mantile, sans toutefois aucunement masquer les nefs (2), l'aspect du monument eût paru plus grandiose.

L. C.

1. Je dois faire remarquer que les restaurations en cause n'auront pas la prétention de valoir, au point de vue artistique, la chose ancienne conservée ; il suffit qu'elles lui constituent des additions non trompeuses et profitables ; profitables surtout si la ruine se trouve en pleine agglomération comme le château des comtes à Gand, et est dépendante d'un cadre urbain.

2. Il faut noter que le projet en cause n'aurait rien caché de la cathédrale, et assurait son isolement complet par une ruelle de précinction.

EN RUSSIE, par M. E. Soil de Moriamé. — In-8°, 83 pp. illust. Lille, Dassel, 1903.

M. Soil est connu de nos lecteurs comme un archéologue et un voyageur distingué, qui nous a souvent fait profiter de ses lointaines excursions, naguère encore à son retour de Constantinople. Depuis, il a visité les grandes villes de la Russie d'Europe, et fait une élégante brochure du compte rendu de son voyage qu'il a présenté à la Société de géographie de Lille, illustré de nombreuses projections lumineuses originales. Il a visité Kief, la ville sainte et ses nombreuses églises si fréquentées, aux murs blancs, aux coupoles dorées (Sainte-Sophie, St-Michel, St-André, St-Vladimir). Cette dernière, quoique toute moderne (1862), est le type de l'église russe encore tout imprégnée de byzantinisme. Il nous montre ensuite Moscou, cette ville au nom magique, la gardienne des trésors nationaux et des traditions impériales, que les indigènes appellent la *petite Mère*.

Au-dessus de Moscou, il n'y a que le Kremlin, et au-dessus du Kremlin, il n'y a que le ciel, disent les Russes. Cette ville de palais et de cathédrales renferme dans ses murs la cathédrale de l'Assomption (pas belle du tout, mais très typique), la cathédrale de l'Archange St-Michel, curieuse mixture des traditions byzantines et de réminiscences italiennes, la cathédrale de l'Annonciation, le clocher qui lui sert de campanile, l'étrange et féerique église de Vassili Blajenni (ou de S. Basile), à la tapageuse polychromie, qui ont pour escorte des palais assez laids et fort richement meublés, le tout enfermé dans une majestueuse enceinte. La cathédrale du Sauveur est véritablement majestueuse en son genre, et le couvent des Vierges, est empreint d'une couleur locale des plus intéressantes.

L'église de la Nativité de Nijni Novgorod, avec son imposante façade pseudo-italienne, que couronnent drôlement ses dômes bulbeux, est un monument des plus curieux, vraiment impressionnant, et la tour de Sioumbeka à Kasan offre le plus brutal exemple d'étages superposés en gradins, sans transition ni amortissement.

La grande capitale de St-Pétersbourg, on le sait, est bien dépourvue d'édifices remarquables. Nous ne nous y arrêterons pas, d'autant plus que l'auteur nous annonce une prochaine étude de l'art monumental du pays des Tsars et des steppes immenses.

L. C.

DICTIONNAIRE DE LA BIBLE, par l'abbé F. Vigouroux. — Fasc. XV. Paris, Letouzey.

Un des derniers actes du pontificat de Léon XIII fut la nomination des consulteurs de la

Commission biblique, et ce fut un événement scientifique en même temps que religieux. Désormais pourront s'associer en un travail plus fécond une pléiade d'exégètes, qui déjà ont amassé des trésors d'érudition historique, archéologique et scientifique, et auxquels il manquait un organe cosmopolite de la science catholique scripturaire. C'est pour être le secrétaire de cette association de savants, que l'abbé Vigouroux, illustration du clergé français, fut appelé à se fixer à Rome ainsi que l'érudit P. Fleming.

L'instrument de travail des savants qui suivront cette grande entreprise scientifique, c'est le *Dictionnaire de la Bible*, que nous avons depuis longtemps annoncé et dont nous avons résumé les fascicules parus, en ce qui concerne les articles pouvant intéresser nos lecteurs. On en est encore, après 14 fascicules, à la lettre E, tant est considérable la somme de matériaux scientifiques qui y sont amassés, et le fascicule XV s'étend du mot *esturgeon* au mot *fontaine*.

Dans les limites étroites de notre compétence, nous avons à y signaler d'abord l'article de M. H. Magenot sur la bannière militaire, ou *étendard*. M. H. Lesètre nous donne quelques lignes sur les *étoffes* employées par les Hébreux. Le nom d'*Ezéchiel*, les mots *flagellation*, *flamme*, fournissent des données intéressantes d'iconographie. Les titres *faulx*, *faunes*, *fenêtre*, *fer*, *flèche*, *flûte*, *fontaine* offrent des développements instructifs au point de vue de l'archéologie dont relèvent certains arts et des formes antiques des objets figurés par le dessin. Mais il se trouve que l'importance qui a été forcément donnée au chapitre de l'*Évangile* et à quelques autres, laisse peu de place dans le présent fascicule aux sujets qui peuvent spécialement nous occuper.

Nous espérons pouvoir analyser prochainement les livraisons suivantes, qui doivent avoir paru.

L. C.

DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE ET DE LITURGIE, publié par le R. P. Dom F. Chabrol. — Paris, Letouzey.

C'est chez le même éditeur que l'émule de l'abbé Vigouroux, le Directeur du *Dictionnaire de la Bible*, Dom F. Chabrol, a entrepris de publier un recueil similaire et de premier ordre comme travail scientifique, à savoir un dictionnaire nouveau d'archéologie chrétienne. Ici, non contents de butiner, nous pourrions puiser à pleines-mains des données du plus haut intérêt pour nos lecteurs. Mais nous leur laisserons ce soin, car l'ouvrage, que nous leur avons déjà annoncé, est de ceux dont on peut dire, sans banalité, qu'il a sa place marquée et obligatoire dans leur bibliothèque. Le fascicule II contient, comme principaux articles, des études de M. H. Leclercq sur les *actes des martyrs* et la condamnation des chrétiens aux bêtes *(ad bestias)* et aux mines *(ad metalla)*; sur la sépulture des fidèles, des saints, des papes *(ad sanctos)*, sur l'iconographie d'*Adam et Ève*, sur le célèbre sarcophage d'*Adelphia*. Au cours de dissertations traitant de manière savante des questions d'histoire, d'exégèse, de liturgie, etc., sont invoqués d'importants documents iconographiques, mis en lumière par d'excellentes illustrations. Nous y remarquons parmi celles-ci l'histoire d'Adam et Ève, miniature de la bible de Charles le Gros, de la bibliothèque du monastère de Saint-Paul-hors-les-murs, que nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher de l'*Histoire de sainte Marguerite*, reproduite en peinture murale du XIIe siècle, à la cathédrale de Tournai, publiée par nous autrefois (1). La disposition des registres étagés, l'attitude des personnages et le caractère des figures offrent tant d'analogie, malgré des différences marquées, qu'on ne peut s'empêcher d'y retrouver la chaîne d'une fidèle tradition artistique propagée par les miniaturistes. Signalons aussi la belle reproduction du sarcophage du musée de Syracuse relatée plus haut et celle du sarcophage de Spolète provenant de Salone (Dalmatie).

L. C.

L'ÉGLISE DE COLOMBIERS, par l'abbé A. Desvaux.— Broch. de 7 pp. Alençon, Massier, 1902 (extr. du *Bull. des amis des Monuments Ornais*).

Colombiers, antique localité dont le nom pourrait bien provenir de *columbarium*, possède une église du XIe siècle à une nef, remaniée au XVIe et au XVIIIe siècle, d'intérêt médiocre, mais riche en mobilier ancien. Il faut signaler les deux statues de la Ste Vierge, l'autel de S. Éloi, que l'auteur nous fait connaître à l'aide de reproductions photographiques ; la première de la fin du XVIe siècle, la seconde du XVe

L. C.

A TRAVERS LA VALLÉE D'AUGE ET LE PAYS D'OUCHE, par le même. — Broch. illustrée, 55 pp. Alençon, Massier, 1902.

Ce compte rendu d'une excursion de la *Société historique de l'Orne* nous remémore notamment le château de Médavy et sa curieuse rotonde, celui d'Aubry en Exmes, l'église de St-Germain d'Argentan avec son élégant déambulatoire gothique

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1885, p. 442.

et ses colonnes à deux étages, la jolie église romane de St-Lambert de Dives (à la tour couverte en bâtière) et de Chambois (au clocher de grand caractère), ainsi que le donjon de Chambois, l'église de St-André d'Exmes, et celle de St-Évroult à Montfort, enfin l'ancienne abbatiale en ruine et le château de Gacé.

L. C.

L'ÉGLISE DE LA VISITATION DU MANS, par R. TRIGER. — In-8° de 50 pp. illustré. Le Mans, de Saint-Denis, 1903.

L'église de la Visitation du Mans, dont le classement est demandé, est l'un des spécimens les plus intéressants du style Louis XV (première manière) ; elle fut construite sous la direction de l'une des religieuses du monastère, Sœur Anne-Victoire Pillon, qui était une artiste de grand talent, familiarisée avec la peinture et l'architecture. Elle paraît avoir été le véritable auteur de cet édifice remarquable dans son genre, que la tradition attribuait autrefois à Soufflot, l'architecte du Panthéon. M. Triger ressuscite en quelque sorte cette attachante personnalité, en même temps qu'il décrit l'œuvre de sœur Anne-Victoire, et retrace, en historien érudit, le passé du monastère de la Visitation.

L. C.

STATISTIQUE MONUMENTALE DU CANTON DE CHAUMONT-EN-VEXIN, par L. REGNIER. —In-8° illustré de 50 pp. Paris, Dumont, 1902.

Le VIIIe fascicule de la statistique monumentale publiée par la *Société Académique de l'Oise*, contient la monographie de l'église de Fleury, due à la plume experte de M. L. Régnier. La nef simple et la croisée sont romanes, avec adjonction, au XIIIe ou XIVe siècle, de parties formant le chevet très élargi. Le clocher doit, selon M. Régnier, être rangé parmi les rares spécimens du XIe siècle encore debout dans le Vexin; il est couvert en bâtière, et fort élégant.

L'auteur consacre une notice à une cheminée de l'ancien manoir seigneurial de Fleury, aujourd'hui en Angleterre ; c'est l'œuvre d'artistes italiens.

L. C.

MUSÉE ROYAL D'ARMES ET D'ARMURES DE LA PORTE DE HAL A BRUXELLES, par M. E. DE PRELLE DE LA NIEPPE. — In-8° de 65 pp., illustré. Bruxelles, Breugher, 1903.

Les musées royaux de Belgique ont tardivement inauguré l'usage de ces guides officiels, didactiques, illustrés, et peu coûteux, que depuis tant d'années les Anglais prodiguent aux visiteurs avec un sens si pratique. Parmi la nouvelle série, le Guide du Musée d'armures se présente comme le modèle et le type. C'est un manuel en même temps qu'un répertoire. Nos félicitations à M. E. de Prelle.

L. C.

LE CHIESE DI FIRENZE, par Arnoldo COCCHI. — Firenze, Cocchi et Chiti, 1903.

Depuis l'ouvrage du père Richa paru en 1754, aucun auteur n'avait entrepris une histoire d'ensemble des églises de Florence. M. Cocchi s'est mis à cette tâche difficile et compliquée ; le premier volume vient de paraître. Le début est excellent et fait bien augurer des quatre autres volumes qui sortiront successivement.

Périodiques.

REVUE BÉNÉDICTINE. (Avril 1903.)

Aux Archives Vaticanes. Cet excellent mémoire se compose de deux parties. La première contient l'histoire de l'ouverture des Archives Vaticanes par Léon XIII, en 1880, et fait connaître les divers fonds constituant ce gigantesque dépôt de documents. L'autre passe en revue les divers instituts que les gouvernements européens et les sociétés privées ont fondés auprès des Archives, pour en faire l'exploration régulière et systématique. Ce sont d'abord l'Ecole française de Rome (1875), l'Institut autrichien (1880) et l'Institut prussien (1888), sans parler de l'Institut belge récemment créé, ni de l'Institut anglais et de l'Institut néerlandais, qui sont encore à l'état de projet. Ce sont ensuite les chapelains de Saint-Louis des Français, l'Institut de la *Goerres Gesellschaft* allemande et celui de la *Leo Gesellschaft* autrichienne, ainsi que l'Institut hongrois fondé par l'épiscopat de la Hongrie. Chacune de ces fondations est rapidement racontée et caractérisée, et de précieux renseignements sont fournis sur d'autres recherches scientifiques, mais individuelles, qui ont eu les Archives Vaticanes pour champ d'action. Il va sans dire que le travail se termine par un plaidoyer en faveur de l'Institut belge, qu'il ne suffit pas d'avoir créé, mais qui attend de l'intelligence et de la sollicitude patriotique de notre gouvernement les moyens matériels de remplir sa tâche.

(Archives historiques.)

JAHRBUCH DER KUNSTHISTORISCHEN SAMMLUNGEN DES ALLERHŒCHSTEN KAISERHAUSES. (X^e vol., 1899).

M. H. Graeven décrit un coffret d'ivoire byzantin orné de bas-reliefs à sujets antiques, conservé au Musée impérial de Vienne, auquel il fut donné par l'église Saint-Georges de Pirano (Istrie). Il semble appartenir à la décadence byzantine.

M. K. Giehlow publie des *Contributions à l'histoire du Livre d'Heures de l'empereur Maximilien Ier*, orné par Albert Dürer ou son école, et M. H. Modern, une étude sur les manuscrits légués au XVIe siècle par le comte Wilhelm von Zimmern à l'archiduc Ferdinand de Tyrol et qui sont maintenant à la Bibliothèque impériale de Vienne.

M. A. Schestag étudie la *Chronique de Jérusalem*, cet admirable manuscrit, exécuté vers 1450 pour le duc de Bourgogne Philippe-le-Bon. Il y distingue deux mains, dont l'une, la moins habile, serait celle d'un artiste influencé par Roger van der Weyden. Le manuscrit de *Gérard de Roussillon*, à Vienne, a été illustré par les mêmes artistes que la *Chronique de Jérusalem ;* on trouve les mêmes motifs dans plusieurs scènes. Un des miniaturistes employés doit être Guillaume Vrelant, mais il paraît avoir été surtout entrepreneur et avoir fait travailler d'autres artistes sous ses ordres. Vrelant, en 1477, est en relations avec Memling, qui peint son portrait et celui de sa femme ; il est question de l'atelier de Vrelant, de 1461 à 1476. Une des curiosités les plus intéressantes des deux manuscrits étudiés est l'excellence des paysages, qui furent imités par Memling; c'est dans l'école des miniaturistes de Bruges, que l'école du paysage flamand a pris naissance. L'influence assignée par Schnaase à l'école de Harlem est très contestable, car le paysage de Thierry Bouts offre un cachet plus romanesque et moins réaliste.

M. Schestag propose dubitativement d'attribuer à Vrelant les frontispices des *Histoires du Hainaut* et de *Gérard de Roussillon*. Cette hypothèse, observe le *Courrier de l'Art*, auquel nous empruntons ces dernières lignes, semble tout à fait inadmissible. De ces deux frontispices, où figurent les mêmes personnages, le premier est de beaucoup le meilleur : c'est un chef-d'œuvre où l'on a depuis longtemps reconnu la main d'un grand peintre, non celle d'un miniaturiste de profession. Vrelant était capable de s'inspirer d'un dessin de Rogier ou de le colorier; mais s'il avait pu dessiner et peindre une pareille composition, il serait l'égal des plus grands artistes de son temps et ses contemporains l'auraient apprécié en conséquence.

M. J. von Schlosser publie une étude approfondie sur *L'Atelier dei Embriachi*, de Florence et de Venise, d'où sortirent, aux XIVe et XVe siècles, quantité de coffrets de mariage et ustensiles divers de toilette féminine en os, décorés en marqueterie ou ornés de bas-reliefs.

REPERTORIUM FUR KUNSTWISSENSCHAFT (1901, fasc. 5).

M. F.-J. Schmitt revient, pour la compléter, sur son étude publiée dans un fascicule précédent : *L'Église métropolitaine de Salzbourg à l'époque romane.*

M. Émile Jacobsen publie sur les tableaux italiens de la *National Gallery*, de Londres, des notes historiques et des remarques critiques qui modifient, pour plusieurs de ces œuvres, les attributions du dernier catalogue officiel (de 1898) et que les historiens ne devront pas manquer de consulter.

M. Doris Schnittger relate la restauration et le déplacement qui viennent d'être faits du cénotaphe du roi de Danemark Frédéric Ier, jusqu'alors dans le chœur de la cathédrale de Schleswig, à côté de l'autel de Brüggemann, récemment placé à l'extrémité d'une nef latérale. Il résume l'histoire de ce monument pompeux, orné de figures allégoriques, dont l'auteur, suivant les uns, serait Cornelis Floris de Vriendt, suivant d'autres, Jacob Bink, d'Anvers, ou encore l'Italien Caprara, de Milan.

M. W. M. Schmid publie un document découvert par lui aux Archives royales de Munich, qui donne quelques dates et renseignements nouveaux sur le peintre Wolfgang Hueber, de Feldkirch : en 1540, il se trouvait à Passau, comme peintre de la cour du duc de Bavière, et, acquérait le droit de bourgeoisie de Passau.

(Fasc. 6). — M. F. J. Schmitt étudie, au point de vue architectural, l'église Sainte-Marie-du-Capitole, de Cologne, et retrace l'histoire de la construction de cet édifice, élevé du XIe au XIIe siècle, et qui représente à Cologne la dernière période du style roman, inauguré, dans la même ville, par Saint-Géréon.

M. K. Simon signale les édifices allemands qui offrent la particularité d'être divisés en deux nefs (1).

THE BURLINGTON MAGAZINE (n° 1-2 mars et avril 1903.)

C'est le titre d'une nouvelle revue consacrée aux beaux-arts, qui se propose d'être en Angleterre ce qu'est en Italie l'*Arte*, en Allemagne le *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, en France la *Gazette des Beaux-Arts*.

Le premier n° contient une remarquable étude de M. B. Berenson, sur un peintre du XVe siècle

1. D'après le *Courrier de l'Art historique*.

et qui fut l' « élève de Domenico ». L'existence de l' « élève de Domenico » est désormais établie, les prédelles de l'*Adoration des Mages*, de Ghirlandajo, doivent sans conteste lui être attribuées, en dépit des arguments du docteur Ulmann. Le *Burlington Magazine* donne d'admirables reproductions des œuvres de ce maître délicieux et grave.

Suit un bel article de M. É. Molinier, peu tendre pour le modern style, à la faillite duquel il attribue en partie l'engouement actuel pour le XVIIe et le XVIIIe siècle français. Cette belle étude est intitulée : *Le Mobilier français aux XVIIe et XVIIIe siècles ; le style Louis XIV*. Notons le passage où le style Empire est appelé « un style Louis XVI de décadence » ; et tel autre montrant également l'origine à la fois française, italienne et flamande du style Louis XVI.

Notre collaborateur M. James Weale publie ensuite sur les vieux peintres des Pays-Bas, à propos de l'Exposition de Bruges, un remarquable article concluant à l'attribution à Hubert van Eyck du tableau de sir Francis Cook. Toute la partie de l'article de M. Weale sur les *Trois Marie*, est d'un vif intérêt. Ce numéro contient encore une étude de M. Herbert P. Horne, sur une *Adoration des Mages* de Botticelli, jadis disparue, et aujourd'hui retrouvée, — une minutieuse étude sur l'hôtel Lauzun, à Paris, par Rose Kingsley et Camille Gronkowski, — un article sur les tapis d'Orient, illustré de très belles reproductions hors texte en couleurs.

Dans le second numéro (avril), le premier article, par sir E. Maunde Tompson, a trait au fameux manuscrit dit de Warwick. Jamais le mérite artistique de ses dessins n'avait été mis en lumière ni l'objet d'une étude approfondie.

Notons un article de M. H. Cook sur un tableau du Titien : le *Portrait de Giacomo Doria*. L'Angleterre entre ainsi en possession d'un Titien, au moment où un autre, le *Portrait d'Isabelle d'Este*, vient de lui être enlevé par un collectionneur parisien. M. C. examine un second tableau (probablement un portrait), une Vierge de Luini à M. Leatham; puis un troisième, un Francia: le *Portrait de Fréderic Gonzague*, plus tard duc de Mantoue.

La reine de Hollande a une collection de 400 miniatures qui sont des merveilles. Avec la permission de Sa Majesté, M. R. Holmes en donnera bientôt connaissance aux lecteurs du *Burlington Magazine*. Pour aujourd'hui, il se contente de mettre sous leurs yeux le chef-d'œuvre de cette collection, dont l'auteur paraît être simplement... Holbein.

ANNALES DE L'ACADÉMIE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, t. LV, 4e éd., 1903.

Nous n'avons qu'à mentionner la volumineuse reproduction, par M. L. Stroobant, de l'histoire inédite du grand Conseil de Malines, faite par un de ses membres l'évêque Brénart. Mais nous signalerons spécialement un petit article de M. Ed. Geudens sur quelques cloches conservées en Limbourg. La paroisse de Wyshagen sonne encore une cloche de 1424, et celle du Pulderbosch, deux de 1478 et une de 1518. La dernière porte deux médaillons intéressants. L'un reproduit la légende eucharistique de la Vierge à la licorne, sur laquelle la *Revue de l'Art chrétien* a donné des articles étendus ; l'autre, un de ces médaillons à figures de Christ souvenirs de l'intaille d'Ephèse, dont il a été également question fréquemment dans nos colonnes ; il porte en exergue : SALVATOR MUNDI.

BULLETIN MONUMENTAL, n° 1-2. 1903.

M. Mortet se livre à une étude très fouillée, sur texte et sur œuvre, des tours de Notre-Dame de Paris, et arrive à préciser la date de leur exécution, au commencement du XIIIe siècle, Il s'occupe aussi de la sonnerie de la cathédrale, qui comprenait une cloche, appelée la *Marie*, pesant plus de 23,000 livres.

Signalons la description de l'église romane de Léry, par M. l'abbé E. Chevallier, et tout spécialement la fin de l'importante étude de M. L. Serbat sur l'architecture gothique que les Jésuites ont pratiquée jusqu'en plein XVIIe siècle, avec la même fidélité qu'ils gardent aujourd'hui au style suranné qu'ils ont ultérieurement adopté.

L'ART SACRÉ, n° 1-2, 1903.

Cet intéressant périodique contient une série d'articles consacrés aux Calvaires bretons (auteur l'abbé Abgral). M. le comte P. Fleury y publie une notice sur le grand orgue de la cathédrale de Sainte-Marie d'Auch. La jolie église de Chars, bijou gothique du XIIe siècle, écrasée par une somptueuse tour renaissance, est l'objet d'une description de la part de M. L. d'Orland; on y a joint de belles vues photographiques. Signalons la fière attitude des habitants de Chars, qui ont repoussé les subsides offerts par l'État pour sa restauration, dans la crainte de voir dénaturer le chef-d'œuvre.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Babeau (A.). — La Peinture a Troyes au seizième siècle. (Extr. de l'*Annuaire de l'Aube*). — In 8°, 46 pp. 2 pl. Troyes, Nouel, 1903.

Berenson (B. A.). — Miniature altar piece by Pesellino at Empoli. (Extr. de la *Revue Archéologique*). — 3e série, t. XL, pp. 191 195. Paris, 1902.

Bertaux (E.). — La chapelle sixtine avant Michel-Ange. (Extr. de la *Revue des Deux-Mondes*). — 5e fasc., t. XIV, pp. 167-193. 1903.

* Boissieu (M. de). — Excursion archéologique de la Société de la Diana a Saint-Calmir, Saint-Médard, Chevrières et Chazelles-sur-Lyon, le 21 juillet 1898. — (Extr. du *Bulletin de la Diana.*) — In-8°, 405 pp. et 46 pl. Montbrison, E. Brassart, 1903.

* Chabrol (Dom F.). — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. — Paris, Letouzey.

De Beaumont (C.). — Les tapisseries de l'église de la Couture, au Mans. — In-8°, 14 pp. et grav. Mamers, Fleury et Dangin, 1902.

* Desvaux (L'abbé A.). — L'église de Colombiers. — (Extr. du *Bull. des amis des Monuments Omais*). — Broch. de 7 pp. Alençon, Massier, 1902.

* Le même. — A Travers la vallée d'Auge et le pays d'Ouche. — Broch. illustrée, 55 pp. Alençon, Manier, 1902.

De Wyzewa (T.). — Peintres de jadis et d'autrefois. 2 fort vol. petit in-8° illustré. Paris, 1903. 6 frs.

* Edelinck (G.). — L'abbé Jules Thomas, chanoine honoraire, docteur en théologie et curé-doyen de Notre-Dame de Dijon. — Les Bossuet en Bourgogne. — 1 vol. in-8° de 235 pp. 28 blasons dans le texte et un portrait de Bossuet. — E. Nourry, Paris, 1903.

Fleury (G.) — Mélanges d'archéologie et d'histoire. — T. Ier, in-8° avec grav. et pl. Mamers, Fleury et Dangin. 6 fr. 50.

Gasser (A.). — Un tableau de Gresly a l'église de Mantoche (Haute-Saône). — In-8°, 8 pp. et une phototypie. Gray, Roun.

Hamel (T.). — (Biographie critique). Les grands artistes : leur vie, leur œuvre. — In-8°, 128 pp. et 24 pl. Paris, Laurens, 1902.

Herchenbach (W.). — Deux Papes des catacombes (Saint Lin : Saint Calixte). Trad. par l'abbé Gobat. — In 8°, 287 pp. La Chapelle Montligeon. Imp. de Notre-Dame, 1903.

Husson (F.). — Artisans Français. Les charpentiers. (*Étude historique*). — In-12°, Paris, 5 frs.

Jobard (P.). — L'archéologie sur le terrain, préface de Henri Chabeuf. — In-8°. 110 fig. Dijon, Jobard. 6 fr.

Lacombe (P.). — Bibliographie des travaux de M. Léopold Delisle, administrateur général de la Bibliothèque nationale. — In 8°, 510 pp. Paris, Imprimerie nationale, 1902.

Lasteyrie (R. de). — Fondation Piot. Études sur la sculpture française au moyen age. — In-4° illust. et 22 pl. en héliograv. Paris, C. Leroux. 40 francs.

Marçais (W. et G.). — Les Monuments arabes de Tlemcen. — In-8°. 30 pl. hors texte et 82 illust. 20 fr.

* Marucchi (M. H.). — Le Forum romain et le Palatin. — In-8°, 400 pp. broché et illustré. Desclée. Paris, Rome, 1903.

Maxe-Werly (L.). — L'iconographie de l'Immaculée Conception de la sainte Vierge depuis le milieu du XVe siècle jusqu'a la fin du XVIe. — In-8°, 48 pp. et grav. Moutiers, Ducloz, 1903.

Mereu (H.). — Raphaël, Michel-Ange et Leonardo. (Extrait de *Grande Revue*). Tome XXX, pp. 60 81. — Paris, 1903.

* Michel Colombe et la sculpture française de son temps. — 325 pp., 16 pl. et nombr. grav. dans le texte. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1901.

Müntz (E.) — Le musée d'Art. Galerie de chefs-d'œuvre et précis de l'histoire de l'art depuis les origines jusqu'au XIXe siècle. — 1 vol. in-4°, 900 grav. 50 pl. Paris, 22 fr.

Pétridès (S.). — Majolique bénitier grec (au XVIIIe siècle : elle se trouve au musée d'Édimbourg). Extrait de *Échos d'Orient*. — T. VI, pp. 24 29. Paris, 1903.

* Ranquet (H. du). — L'église de Glaine-Montaigut. — (Puy du Dôme). — Broch, illustrée, Caen. Delesque, 1903.

* Régnier (L.). — Statistique monumentale du canton de Chaumont en Vexin. VIII Fleury. In-8° ill., 41 pp. Paris, Dumont, 1902.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Reinach (S.). — Recueil des Têtes antiques idéales ou idéalisées. — In-8°, 280 grav. 40 pl. dans le texte. *Gazette des Beaux-Arts*. 20 fr.

Schmidt (C. E.) — Cordoue et Grenade. Traduit et adapté par H. Peyre. (Les villes d'art célèbres). — In-4°, 159 pp. 97 grav. Paris, Laurens, 1902.

Le même. — Séville (Les villes d'art célèbres). — In-4°, 111 grav. Paris, Laurens. 4 fr.

* Soil de Moriamé (M. E.). — En Russie. — In-8°, 83 pp. illust. Lille, Dassel, 1903.

* Triger (R.). — L'église de la Visitation du Mans. — In 8° de 50 pp. ill. Le Mans, de Saint-Denis, 1903.

* Vigouroux (L'abbé F.). — Dictionnaire de la bible. — Fasc. XV. Letouzey, Paris.

* Vitry (P.). — De quelques travaux récents relatifs a la peinture française du XVme siècle. — (Extr. du *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*.) — Paris, Rapilly, 1903.

Allemagne.

Beissel (St.). — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf (18 B. Ein Missale aus Hildesheim und die Anfange der Armenbibel). (Extrait de *Zeitschrift für christliche Kunst*). — T. XV, c. 307-318, et fig. Düsseldorf, 1902.

Beissel (St.). — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf (19. Der Tragaltar des Domschatzes zu Paderborn). (Extrait de *Zeitschrift für christliche Kunst*). — T. XV, c. 331-338 et 3 fig. et c. 369-376 et 3 fig. Düsseldorf, 1902.

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den konigl. Museen zu Berlin, 2e édition (I. II). Die Elfenbeinbildwerke. — 16 pp. 45 pl. Berlin, G. Reimer, 1902, M. 24.

Clauss (J.-B.). — Das Alte Kaysersberg. — In-4°, 15 pp., 7 pl. Kaysersberg, 1902.

Denkmaeler der Renaissance-Sculptur Toscanas. — Fasc. 86-89 Munich, Bruckmann, Le fasc. M. 20.

Endl (P. F.). — Ein anonymer Bildhauer des 17 Jahrhunderts unter Abt Raymund Begondi im Stifte Altenburg. (Extrait de *Studien und Mittheilungen aus dem Benediktiner und dem Cistercienser Orden*.) — T. XXIII, pp. 632-633 Brunn, 1902.

Franck-Oberaspach (K.). — Der Meister der Ecclesia und Synagoga am Strassburger Münster. Beitrage zur Geschichte der Bildhauerkunst des XII Jahrh. in Deutschland, mit besonderen Berucksichtigung ihres Verhältnisses zur gleichzeitigen französischen Kunst. — In-8°, 115 pp., 12 pl. et 21 fig. dans le texte. Düsseldorf, Schwann 1903. 5 M.

Friedlander (M.-J.). — Die Ausstellung Altniederlandische Gemälde in Brugge. — In-4°. Berlin, B. Cassirer, 1902. 1 fr. 90.

Geisberg (M.). — Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfal. Kupferstecher im 15 Jahrh. In-8°, 135 pp. et 6 pl. Stuttgart, J. H. E. Heitz, 1903. M. 8.

Graeven (H.). — Die Madonna zwischen Zacharias und Johannes. (Extrait de *Byzantinische Zeitschrift*). — T. X, pp. 1-22. Leipzig, 1901.

Knöpfler (A.). — Christus in der Weltgeschichte. Extrait de *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland*. — T. CXXXI, pp. 309-318. Munich, 1903.

Lehmann (H.). — Die Glasgemälde in den organischen Kirchen und offentlichen Gebaeuden. (Extrait de *Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde*). — Nouv. sér., t. IV, pp. 73-94 ; 184-197 et pl. Munich, 1902.

Meckel (C.-A.). — Mittelalterliche Steinkanzeln. (Hunaweier, 1525 ; Stausebach, 2e moitié du XVe siècle, S. Blaise à Hanovre ; Münden, 1473). (Extrait de *Zeitschrift für christliche Kunst*). — Nouv. sér. t. IV, pp. 151-156. Düsseldorf, 1902.

Papageorgin — Angebliche Maler und Mosaikarbeiter auf dem Athos im IX und X Jahrhundert. (Extrait de *Byzantinische Zeitschrift*.) — T. XI, pp. 118-119. Leipzig, 1902.

Pauls (B.). — Stiftung eines Glasfensters in der Pfarrkirche zu Erkelenz durch das Kapitel der Aechener Marienkirche im Jahre 1417 (Extrait de *Zeitschrift des aechener Geschichtsvereins*). — T. XXIV, pp. 335-337. Aix-la-Chapelle, 1902.

Rahn (J.-R.). — Wandgemaelde in der Kirche von Fehraltorf, Kanton Emrich. (Extrait de *Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde*). — Nouv. série, t. IV, pp. 45-47. Munich, 1902.

Rahn (J.-R.). — Ein Wandgemalde an der S. Johannkirche in Schaffhausen. (Extrait de *Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde*). — Nouv. série, t. IV, pp. 170-172. Zurich, 1902.

Ritlenz (A.). — Catalogue de la Collection Ritlenz. — In-4° 24 pl. Strassburg, 1903.

Schnütgen (A.). — Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf. (20. chasuble de Bocholt, 21. Diverses sculptures en bois. (Extrait de *Zeitschrift für christliche Kunst*. — T. XV, c. 370-371 fig. Düsseldorf, 1902.

Seybolk et Bunde. — Catalogue illustré du musée municipal de Strasbourg. — In-16 de 112 pp. Strasbourg, 1903.

Vöge (W.). — Die Bamberger Domstatuen, ihre Ausstellung und Deutung. (Extrait de *Zeitschrift für christliche Kunst*). — T. XV, c. 357-368. Düsseldorf, 1902.

Von der Gabelentz (Hans). — Mittelalterliche Plastik in Venedig. — 274 S. 8° mit 13 ganzseitigen Abbildungen und 30 Textillustrationen in Autotypie. Hierseman, Leipzig. M. 15.

Von Muyden (Th.). — Autel S. Sebastien, consacré en 1450 par l'évêque Guillaume VI de Rarogne, dans l'église de N.-D. de Valère a Sion. (Extrait de *Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde*). — Nouv. sér., T. IV, p. 151-156. Zurich, 1902.

Weber (A.). — Dürer, A Sein Leben, Schaffen und Glauben geschildert. 3e édition. — Plusieurs fig. Ratisbonne, Instit. 1903. M. 2,40.

Angleterre.

Bayliss (W.). — Rex Regum. A painter's study of the likeness of Christ from the time of the apostles to the present day. — Nouv. éd. In-8°, XII-221 p., sh. 8,6. Londres, S. Louw.

Catalogue of a choice collection of illuminated manuscripts and rare and valuable books relating to Africa, America, the Fine Arts, Bibliography, english History and Literature, offered by Bernard Quarith.— In-8°, m., 112 pp. London, G. Norman, 1903.

Evans (J.). — The ancient stone implements and ornaments of Great Britain. — In-8°. Sh. 10,6. Londres, Longmans.

Gee (H). — The elisabethan prayerbooks and ornaments. — In-12, XXIII-288 p. Londres, Macmillan, 1902. 6 fr. 25

Gruttwell (M.). — Luca and Andrea della Robbia and their Successors. — In 8°, 384 pp. et 150 illustr. Londres, Dent. 25 Sh.

Philips (C.). — Impressions of the Bruges Exhibition. — The *fortnightly review*, 1902. pp. 588-603.

Simmonds (Fl.). — Corrado Ricci Pintoriccho (Bernardino di Betto of Perugia). His life, works, and time. From the italian. — In-fol., 254 pp., 15 pl. en coul. et 6 pl. en photogr. et fig. Londres, Heinemann. 105 Sh.

Williamson (G.). — Murillo (Miniature series of painters).— In-12, 76 pp. Londres, G. Bell. 1 Sh.

Italie.

Ricci (C.). — Gli affreschi di Bramante nella r. pinacoteca di Brera.—In-8°, 86 pp. et fig. Milan, Baldini, Castoldi et Cie, 1902. 2 fr. 50.

Espagne.

De Barcia y Pavon (A. M.). — Catalogo de retratos de personajes espanoles que se conservan en la seccion de estampas y de bellas artes de la Biblioteca nacional. — Fol. 30-31. Extrait de *Revista de archivos, bibliotécas y muséos*. 3e sér., t. VI, 2, pp. 465-496. Madrid, 1902.

Poleró (V.). — Estatuas tumulares ac personajes espanoles de los siglos XIII al XVII, copiadas de los originales, con texto biografico y descriptivo, con un glosaria o tabla de algunos nombres que tuvieron las piezas de vestir y de armadura. Con un prologo del Conde de Cedillo. — In-4°, 105 pp., 44 fig. Madrid, G. Hernandez fils, 1902. 8 Pes.

Serrano Fatigati (D. E.). — Retablos epanolas ojivales y de la transition ab renacimiento. — Gr. in-8°, 30 pp. et 12 pl. Madrid. 1902.

Suisse.

Baud-Bovy (D.). — L'ancienne école genevoise de peinture. Album illustré de l'exposition organisée par le Cercle des arts et lettres, 1901. Photographie de F. Boissonnas. — In-4°, II-24 pp. de texte et 60 pl. Genève, Société générale d'imprimerie, 1902. 25 fr.

Suède.

Danmarks Malerkunst. Billeder oh biografier samlede af C.-A. Been. Kapitlerne, indledede af E. Hannoven. — In-4°. Le fasc. 16-16. Copenhague, Nordiske Forlag. Pr. o fr. 50

Autriche.

Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina. T. VII, Fasc. 9-11. Vienne, Schenk. Le fasc. 3 M.

Belgique.

* Buls (Ch.). — La Restauration des monuments anciens. — Brochure, Bruxelles, Weissenbruck, 1903.

* De Prelle de Nieppe (M. E.). — Musée royal d'armes et d'armures de la porte de Hal a Bruxelles. — In-8° de 65 pp., ill. Bruxelles, Breugher, 1903.

Dugardyn (J.-B.). — Lanceloot Blondeel. — Biekorf, 1903.

Becking (E.). — Carrelages anciens, d'après les tableaux des XVe et XVIe siècles. Album carré avec 48 planches (25 x 25) en couleurs. 20 fr.

Dessins des maitres anciens de l'École hollandaise. (Teekeningen der Oude Meesters der Hollandsche school.) — 4e série. 64 pl. 48 fr.

Kurth (G.). — Chartes de l'abbaye de Saint-Hubert en Ardenne. Tome I. — In-4°. Bruxelles, Kiessling. 12 fr.

Pol de Mont. — L'Evolution de la peinture néerlandaise aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, et l'Exposition de Bruges. — L'ouvrage sera complet en 20 livr. chacune cont. 10 pl. Prix de la livraison : 18 fr. 75.

* Soil de Moriamé (E.). — Le Dégagement de la cathédrale de Tournai. — Broch. de 22 pp. ill. Tournai, Casterman, 1903.

Van Bastelaer (R.). — A propos du « Maître de Flémalle (extrait de *La Revue Générale*). — T. LXXVII, pp. 332-334. Bruxelles, 1903.

* Van Caster (Le chan. G.). — Quelques remarques sur les constructions élevés par Luc Fayd'herbe a Malines. — Anvers, De Backer, 1903.

Hollande.

Miniatures au psautier de S. Louis, manuscrit lat. 76° de la bibliothèque de l'université de Leyde. — In-4° XI-25 phototypies. Leyde, Sythoff, 1902. 16 M.

Chronique. SOMMAIRE : ŒUVRES NOUVELLES : Portes de bronze de la cathédrale de Florence ; Statuette de la Vierge ; vitrail du *Bien Public* de Gand ; vitraux à Pin-en-Mauges ; église protestante à Liverpool ; fonts de N.-D. de Dijon, etc. — RESTAURATIONS : Campanile de Venise ; remparts de Carcassonne ; croix triomphales ; hôtel de ville d'Audenarde. — CONGRÈS ; EXPOSITIONS : Congrès archéologique de Dinant ; exposition de Dinanderies ; exposition des primitifs français ; exposition de Liége — NOUVELLES : Peintures murales, etc. ; tapisseries de La Seo ; musée des monuments historiques du Mans.

Œuvres nouvelles.

Florence.

LE 15 mai dernier, a été découverte, en présence du roi d'Italie Victor-Emmanuel III et de la reine Hélène, la grande porte à deux vantaux de bronze, complément de la nouvelle façade, appliquée, il y a quelques années, à la cathédrale de Florence, Sainte-Marie de la Fleur.

Ces grandes églises florentines, Santa Croce, Santa Maria Novella, et le colossal San Petronio de Bologne, inachevé, contemporains de nos églises ogivales, reposent sur un principe tout différent de structure. Tandis que nos monuments ogivaux sont des équilibres de pierre, les églises italiennes se tiennent debout par leur masse, faite, comme celle des anciens thermes et des palais romains, d'un bloc de petit appareil ou de briques noyées dans le mortier. L'art décoratif intervenait ensuite pour vêtir la puissante ossature immobile d'une riche parure de marbres, de mosaïques et de dorures. Ainsi ont fait les successeurs italiens de la Rome républicaine et impériale. Mais, disposant d'une main-d'œuvre et de matériaux inférieurs, ils ont dû recourir à des artifices apparents ou cachés, notamment à ces tirants de fer et de bois, qui gâtent, dans toute l'Italie, tant d'intérieurs.

Il en résulte que si, dans nos églises du Nord, la structure et la décoration ne font qu'un, comme dans le temple grec, dans maintes églises italiennes, le décor n'est qu'une pellicule de marbre déposée sur les surfaces. A Saint-Laurent de Florence, la paroisse des Médicis, la façade en arrachement attend, depuis des siècles, sa devanture en plaques multicolores ; Santa Croce n'a reçu la sienne que depuis une quarantaine d'années : à San Petronio de Bologne, il n'y a en place que les soubassements ornés et les riches parures en marbre des portes, l'énorme pignon se montre nu et brut, comme au temps où Charles-Quint se fit couronner empereur par Clément VII dans la nef tronquée, qui n'en est pas moins une des plus amples de l'Italie. Enfin, à Sainte-Marie de la Fleur, elle-même, s'était arrêtée brusquement, il y a quatre siècles, la végétation de marbre qui montait de la base. Puis, un beau jour, aux siècles classiques, on détruisit le tout ; marbres ornés et statues furent jetés aux tombereaux des démolisseurs, et on ébaucha sur un enduit quelconque une décoration en pilastres peinte à fresque. La nouvelle façade, dans laquelle, en s'inspirant de celles de Santa Maria Novella et de San Miniato, toutefois avec un grand luxe de statues, d'ornements et de mosaïques, on a continué le système général de polychromie marmoréenne de l'extérieur, a été achevée, il y a peu d'années.

Mais il reste encore à combler une lacune ; au tambour octogone qui porte l'admirable coupole, le revêtement de marbre s'arrête un peu au-dessous du chemin de ronde et laisse voir la misère des dessous. Il paraît que l'on perdit de bonne heure les dessins de Brunelleschi pour ce couronnement ; plus tard, on imagina une sorte de portique en arcatures, qui fut exécuté sur deux faces de l'octogone et abandonné en suite d'une critique fort juste de Michel-Ange. Or, j'estime que les éléments du problème architectural à résoudre se dégagent par comparaison du monument lui-même ; il serait digne de Florence de tenter cette noble aventure et de donner à Sainte-Marie l'achèvement suprême qu'elle attend.

La porte nouvelle est très haute, je serais même tenté de penser qu'elle l'est trop, par rapport à la largeur. Mais le calibre était donné par la baie existante et l'on a bien fait de n'y rien changer. Et c'était, sans doute, une entreprise audacieuse que de dresser ces deux vantaux de bronze orné, en face de l'œuvre de Ghiberti, qui, au Baptistère, à quelque trente mètres de là, présente son fourmillement de vie et de formes.

M. Augusto Passaglia s'est manifestement inspiré de la conception voisine dans l'encadrement de ses vantaux, fait, mais avec plus de sobriété, de statues et de bustes encadrés d'architecture ; il y a là moins d'appels à l'ornementation florale que dans la porte de Ghiberti, et, partant, quelque sécheresse. A la base et au sommet de chaque vantail, six demi-figures de saintes et d'évêques. Ensuite, ce sont des anges en haut et bas-relief, dont le cadre sert de base à deux grands sujets en hauteur, avec dais importants d'architecture : à gauche, l'*Assomption* ; à droite, le *Couronnement de la Vierge*, entourés de nombreuses figures.

Tout cet ensemble, dont je ne puis juger, d'ailleurs, que d'après une excellente photographie de Brogi, me paraît copieux, monumental, décoratif, et les saillies qui vont du bas-relief à la ronde-bosse donnent du mouvement, de la vie à cette immense page de bronze. Cependant, je trouve un peu de lourdeur dans la répétition presque semblable de ces demi-figures de saints au bas et dans le haut : on dirait que l'artiste, s'étant trouvé en peine pour remplir le champ qui lui était mesuré, se soit tiré d'affaire par une rallonge ; il y a aussi quelque pesanteur dans les dais à coupoles qui couronnent les deux sujets principaux. Puis je me demande s'il est bien conforme à l'orthodoxie iconographique de mettre des figures humaines au-dessus des deux scènes de l'*Assomption* et du *Couronnement*.

Enfin, je formulerai une critique générale : il me paraît que l'artiste s'est un peu trop astreint à reproduire dans son œuvre de bronze les formes des marbres voisins dans l'immense cathédrale. C'est une faute que n'ont pas commise les auteurs des trois portes du Baptistère. Une légère dissonance accusant la différence des deux substances, le marbre et le bronze, aurait été une beauté de plus dans une œuvre qui, malgré ces critiques de détail, fait honneur à l'art italien contemporain, et, ce mot dit tout, est digne de Florence.

André ARNOULT.

(Journal des Arts.)

***

Fonderie artistique de Roubaix. — Statuette de la Vierge. — Après un demi-siècle de rénovation de l'art chrétien, après le *gothic revival* des Anglais et les travaux de l'École St-Luc

en Flandre, il nous manque encore des choses élémentaires en fait d'objets d'art pieux. Les architectes ne manquent plus pour édifier, meubler, décorer des églises du meilleur style. Nous avons des Caillat, des Poussielgue, des Bourdon, des Wilmotte, etc., pour garnir l'autel d'un mobilier liturgique de beau style, des sculpteurs nombreux pour sculpter des retables et tailler de bonnes statues en pierre et en bois.

Statuette en bronze.

La Société St-Augustin a créé une excellente et nombreuse imagerie populaire, et l'Imprimerie St-Jean l'Évangéliste, des livres liturgiques admirables.

Mais qu'a-t-on fait pour la maison chrétienne, pour le foyer domestique, ce sanctuaire de la famille, qui comporte aussi son idéal pieux et artistique? C'est chose rare à trouver qu'un beau crucifix à pendre dans nos demeures. En Flandre, l'École St-Luc a répandu dans les intérieurs modestes de belles croix en sapin polychrome, et des christs de style très pur... en plâtre peint. N'oublions pas cependant les croix et crucifix en cuivre ciselé de la maison Desclée, à Roubaix, dont la *Revue de l'Art chrétien* (année 1901, pl. IX) reproduisait naguère un spécimen choisi parmi de quelques types qui sont déjà dans le commerce.

Mais voici que vient de sortir de ces ateliers de cuivrerie artistique un produit qui comblera bien des vœux. C'est un beau type de vierge gothique, en noble matière, en bronze fondu, ciselé (et doré si l'on veut). C'est la reproduction d'une de ces élégantes figures de la *Mater Dei*, debout dans une pose modérément cambrée, tenant l'enfant Jésus sur le bras; elle le contemple avec ce regard vivant, et cette tendresse un peu familière, des Vierges du XIVe siècle, qui convient mieux, pour l'image du foyer domestique, que l'attitude mystique et royale des madones du XIIe et du XIIIe siècle. La tête est gracieusement voilée, et le corps est enveloppé dans un manteau superbement drapé, comme il l'était à cette époque, qui marque l'apogée de la statuaire.

La sainte image pose sur un piédestal finement mouluré. Elle figurera à merveille dans la maison chrétienne, dans l'oratoire privé, sur la cheminée ou au chevet du lit, sur la table de travail, voire même sur la pendule, puisqu'il faut, ainsi le veut l'habitude, toujours un bronze d'art sur nos cadrans domestiques, fût-il affreusement banal. Ajoutons que cette image sera particulièrement chère aux Flamands, car elle reproduit fidèlement l'exquise, célèbre et miraculeuse statuette d'ivoire de Notre-Dame de Groeninghe, que conserve avec orgueil l'église St-Michel de Courtrai.

L. C.

***

Gand. — Pour commémorer le cinquantenaire de la fondation du vaillant journal catholique gantois le *Bien Public*, par une œuvre d'art, œuvre chrétienne, M. Jos. Casier a été chargé de l'exécution d'un vitrail à placer à l'église Saint-Michel à Gand, dans une des hautes fenêtres du chœur, en face d'un autre vitrail, placé par le même artiste.

Sur le vitrail du *Bien Public*, on verra la représentation des saints patrons des quatre fondateurs de ce Journal : saint Ernest, abbé martyr, patron de M. Ernest Solvyns ; saint Hippolyte, patron du baron Hippolyte de la Faille ; saint Joseph, patron du comte Jos. de Hemptine ; saint Jules, patron de M. Jules Lammens.

Dans le tympan, deux anges porteront un phylactère avec texte de circonstance; au-dessus d'eux, les armoiries du pape régnant; en dessous, les armes de la Belgique, de la Flandre et de la ville de Gand.

***

Pin-en-Mauges.— On lit, dans les *Notes d'Art:*

L'église du Pin-en-Mauges, « sanctuaire de l'honneur vendéen », suivant le mot de Mgr Luçon, évêque de Belley, s'est enrichie dernièrement d'une série de magnifiques vitraux, grâce au zèle de M. l'abbé Boiteau et au talent de M. Clamens. En voici l'énumération : — L'ancienne Vierge de Notre-Dame de Bon-Secours à Bellefontaine, la chapelle de Notre-Dame de Charité à Saint-Laurent-de-la-Plaine, le départ de Cathelineau au calvaire de La Poitevinière, le combat de Jallais, le *Te Deum* à Notre-Dame de Chemillé, action de grâces à Saint-Pierre de Cholet, victoire de Beaupréau, victoire de Fontenay, élection de Cathelineau généralissime à Saumur, Cathelineau blessé à Nantes, le général de Cathelineau tué à la Chaperonnière, Mgr Freppel et le général de Cathelineau, bénédiction du monument de Cathelineau par Mgr Baron, évêque d'Angers. — D'Elbée célèbre les fêtes de Pâques à Saint-Pierre de Cholet et rend les églises au culte. D'Elbée arrache à la mort les prisonniers républicains de Chemillé, en invoquant les paroles du *Pater*. — La Rochejaquelein (« si j'avance suivez-moi, si je recule tuez-moi, si je meurs vengez-moi »), La Rochejaquelein (Pourquoi as-tu fait cela ? — Mon parti me commandait de te tuer. — Et moi, ma religion, me commandait de te pardonner). — Stofflet part d'Izernay pour aller chasser les républicains du château de Vezins; Stofflet visitant son hôpital de la forêt de Vezins. — Bonchamps (Grâce, grâce aux prisonniers ! Bonchamps le veut, Bonchamps l'ordonne !), Bonchamps (j'ai servi mon Dieu, mon roi, ma patrie ; j'ai su pardonner). — Lescure (Laissez-les prier, ils se battront mieux ensuite), Lescure blessé mortellement à la Croix de La Tremblaye près Cholet. — Charette fait jurer à ses volontaires sur le livre des Évangiles qu'ils seront fidèles à Dieu et au Roi; Charette conduit à la mort reçoit l'absolution d'un prêtre catholique. — Rends-toi, criait un gendarme à un soldat vendéen. — Rends-moi mon Dieu, répondit-il. — Messe du curé du Pin-en-Mauges, M. Cantiteau, pendant la Terreur à la ferme de la Besneraie. — Pierre Cathelineau, frère du généralissime. — Perdriau, de la Poitevinière, etc.

***

Londres. — Il n'est pas sans intérêt, pour nos lecteurs, de suivre de loin le mouvement de l'art religieux protestant ; une de ses plus notables manifestations est la nouvelle église de Liverpool. On a voulu que la deuxième des grandes cités britanniques eût un monument religieux digne de son importance, et dès l'année 1884 fut organisé un concours dans ce but ; la palme fut décernée au projet de M. William Emerson, conçu en style gothique primaire. Ce projet suscita de l'opposition, comme trop sévère de style. On réclama un nouveau concours, et on remit en question l'emplacement, le style à adopter, le programme, la composition des juges, le choix des concurrents à admettre. Plusieurs nouveaux concours furent institués, sans donner de résultat définitif. On a décidément adopté comme emplacement le Mont de Saint-Jacques, qui est le point culminant de la ville, et exige un vaisseau en rotonde simple, pouvant contenir 3000 personnes, ce qui comporte un dôme d'une cinquantaine de mètres de diamètre, dépassant donc en largeur le Panthéon romain, le plus grand monument du monde de ce type. Pour la première fois, peut-être, se posait de manière grandiose et nette le programme du temple protestant, qui n'a rien de commun, au fond, avec le plan complexe de l'église catholique, dont le sanctuaire est l'organe essentiel vers lequel s'orientent toutes les autres parties. On en est venu logiquement à demander une gigantesque salle de prédication.

Le lauréat du dernier concours, proclamé à l'unanimité, est M. Gilbert Scott, un architecte de vingt-deux ans, fils de l'éminent architecte Gilbert Scott, auteur des plans de l'église catholique de Norwich, bâtie aux frais du duc de Norfolk, et petit-fils de Sir Georges Gilbert Scott, l'architecte ecclésiastique renommé, le

Église à Liverpool.

restaurateur de tant d'anciennes cathédrales anglaises, entre autres, de celle d'Édimbourg, et l'auteur du monument commémoratif du prince Albert. A ce maître précoce et novice, le jury a adjoint pour l'exécution de cette grande œuvre, M. Bootley, bien connu et le plus renommé parmi les architectes religieux d'Angleterre.

L. C.

***

Dijon. — On a récemment placé à la cathédrale de Dijon, sous la tour de Jean-sans-Peur, une nouvelle cuve baptismale, en style XIIIe siècle finissant, qui a remplacé la vasque en fonte de 1850.

« C'est, dit la *Semaine Religieuse*, une œuvre digne du monument dans lequel elle trouve placée aujourd'hui. Elle a été exécutée sur les plans de M. Suisse, architecte diocésain.

« La cuve et son support sont en pierre de Sampans ; la base reproduit avec fidélité le type de celle des piliers de la cathédrale. La gravité de la masse, l'exquise pureté des lignes, la sobriété savante et noble de l'ornementation s'imposent à l'estime, nous pourrions dire sans excéder, à l'admiration.

« Un couvercle mobile en cuivre repoussé recouvre la cuve. Il est mû par un levier et une potence à pivot, conformément aux conditions des fonts baptismaux en usage jusqu'à la fin du XIVe siècle.

« La potence en fer forgé est ornée de quelques branches et feuilles de maronnier en cuivre repoussé. Le bras vertical, où s'applique et s'enroule le câble métallique destiné à manier le couvercle, soutient à demi un ange aux ailes déployées et horizontalement posé. Des deux mains, il tient le câble auquel pend le couvercle de la cuve.

« Cet ange, en cuivre repoussé encore, est l'œuvre de M. Gasq, auteur du monument de Mgr Rivet et des principaux motifs du monument Carnot. La cuve est sortie des ateliers de M. X. Schanosky, la ferronnerie est de M. Chaussenot. »

***

Denderleeuw. — M. Rooms a récemment terminé la restauration du tombeau de la famille de Liedekerke, placé dans l'église de Denderleeuw.

***

Paris. — Le dimanche 5 juillet a été inaugurée, à l'église du Vésinet, près Paris, une décoration de chapelle due au pinceau de M. Maurice Denis, qui avait déjà décoré, l'an dernier, une autre chapelle de la même église.

Restaurations.

Le *Berliner Tageblatt* a appris de Venise que la construction du Campanile était remise en question. Voici l'histoire, comme le journal allemand la raconte :

L'argent ne manque pas ; l'État a donné 500,000 lires, la ville et la province 800,000 ; les dons privés ont fourni un million. Les difficultés sont d'un autre ordre.

Les premiers travaux ont été faits par l'architecte Boni ; il constata immédiatement que les fondations étaient insuffisantes, comme le montre bien la coupe des fondations, reproduite ici même (1). En effet, le monument primitif ne devait avoir que 50 mètres ; et les fondations sur pilotis, commencées au IXe siècle, ont été calculées sur ce projet ; mais, au milieu du XIIe siècle, Bruno, qui construisit réellement le campanile, le porta à 98 mètres. Il en résulte que la charge est trop lourde pour les fondations. Ayant fait cette découverte, l'architecte Boni se retira.

M. Beltrami lui succéda et recommença les études. Il arriva à une conclusion bien plus décourageante encore. Il était parfaitement vrai qu'il fallait refaire les fondations ; mais, en outre, ce travail était tout à fait impossible. Ou, du moins, on ne pouvait le tenter sans faire courir les plus grands dangers à l'église Saint-Marc et au Palais-ducal. Déjà, pour les travaux préliminaires, on avait été contraint de déplacer trois des mâts plantés devant l'église. Devant une pareille responsabilité, M. Beltrami déclara la tâche au-dessus de ses forces et se retira.

Cette défection de deux architectes et l'universelle prière des gens de goût, qui suppliaient qu'on ne mît pas de pastiches à la reine des cités italiennes, n'ont pas ébranlé le Conseil municipal. Il s'est formé en séance secrète, pour laquelle il s'est adjoint les trois députés de Venise. A portes closes, on a juré de reconstruire le Campanile et de passer outre au péril que courraient Saint-Marc et le Palais des Doges.

Seulement, quel homme assez hardi se chargerait de l'exécution ? Ici commençait la difficulté. Elle a été résolue, si l'on peut dire, psychologiquement. La responsabilité est, de sa nature, le fait d'un seul ; on la supprime dès qu'on la partage. C'est précisément ce qu'on a fait. On a décidé que les travaux seraient dirigés par une Commission de cinq membres.

Chacun de ces membres, n'ayant qu'un cinquième d'influence, pourra toujours décliner la paternité des catastrophes. Il est vrai que l'opinion publique pourrait s'en prendre à ceux qui auraient nommé les cinq. Mais ici encore on a divisé la responsabilité ; ils seront nommés en partie par la ville, en partie par l'État. Grâce à cet ingénieux équilibre, Venise entière peut s'effondrer dans la lagune : personne ne sera précisément coupable de sa ruine.

« Il ne nous reste plus, ajoute la feuille allemande, qu'à offrir à la Commission des cinq, et à ceux qui l'ont nommée, nos vœux pour l'heureux succès de leur œuvre fâcheuse. Nous espérons que saint Marc veillera sur sa cité et sur eux, et qu'il les garantira des effets de leur propre esprit. »

***

Par décret du Président de la République, en date du 17 juin (*Officiel* du 24), les anciennes fortifications de Carcassonne et les terrains domaniaux qui s'y rattachent sont affectés au service des beaux-arts.

***

Ressenoch et Neerharen. — Encore deux anciennes croix triomphales signalées: d'abord celle de l'église de Ressenoch (Limbourg); elle subsiste avec les statues de la sainte Vierge et de saint Jean. Il est question de la remettre à sa place d'honneur. Une autre, d'un certain mérite, est

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 61.

reléguée dans les magasins de l'église de Neerhaeren ; puisse-t-elle avoir le même sort.

* * *

La restauration de l'hôtel de ville d'Audenarde, que l'Europe entière connaît depuis qu'il a figuré en staff a Paris, se poursuit avec soin. On restitue les figures d'ange des lucarnes et la statue de la Vierge du portail, d'après les modèles existants, mais il ne reste rien des neuf figures qui garnissaient les niches. D'après les anciens comptes, elles représentent des souverains. On rétablira aussi le S. Michel en cuivre qui surmontait la façade postérieure. Les comptes indiquent que les façades n'étaient pas exemptes d'une certaine polychromie.

Congrès et exposition.

Congrès archéologique et exposition de Dinant. — La Fédération archéologique et historique de Belgique a organisé, cette année, pour sa dix-septième session, un Congrès archéologique à Dinant. On l'a fait coïncider avec une exposition d'un genre inusité, celle des fameuses *Dinanderies belges*, c'est-à-dire des ouvrages des batteurs et fondeurs de cuivre des Pays-Bas.

M. Francotte, ministre de l'intérieur, présidait à la cérémonie d'ouverture du Congrès qui eut lieu le 9 août.

« Il n'y a rien de plus important pour nous, a-t-il dit, que de nous préoccuper de ce que nous avons été dans le passé. Nous avons une histoire, histoire glorieuse que nous devons connaître pour mieux en garder les traditions. Le cours d'histoire de l'art, créé à l'Université de Liége, n'existe qu'à l'état embryonnaire. Je suis heureux de pouvoir vous annoncer que très prochainement nous allons créer un doctorat nouveau, le *doctorat des arts*. Nous avons d'ailleurs remarqué que ceux qui se préoccupent du passé sont d'excellents patriotes, témoin votre secrétaire général, M. de Pierpont. »

M. A. Bequet a prononcé le discours inaugural, esquissant à grands traits l'histoire de la bijouterie, de l'orfévrerie, de la dinanderie au pays de Dinant, et affirmant de nouveau la théorie bien connue par laquelle il a rattaché l'industrie d'art dinantaise à celle qui florissait avant l'invasion franque dans la grande villa romaine d'Anthée.

Après lui, M. le prof. Pirenne a révélé que Dinant fit partie, seule parmi les villes wallonnes, et dès avant 1314, de la Hanse teutonique. Les « vendeurs de pots de cuivre » qui avaient fait de leur ville un centre métallurgique (le Seraing du moyen âge), entrèrent dans la Hanse et jouirent des privilèges reconnus aux Allemands (1).

* * *

C'est la première section qui a été la plus suivie, elle était présidée par M. Fraipont, professeur à l'Université de Liége. On y a entendu de savants rapports de dom Fournier, et de MM. Houzé, Jacques, de Pierpont, Rahir, Huybrigts.

La deuxième section, présidée par M. le vicomte de Gellinck de Waernwyck, a entendu MM. Henri, Boghaert, Vaché, Brouwers, Dom Morin, Dom Jonckheere, bénédictins de Maredsous, le R. P. Ubald d'Alençon et M. Mathieu.

La troisième, section d'archéologie, sous la présidence de M. le chanoine Van den Gheyn, a entendu plusieurs rapports ayant trait à la dinanderie, de MM. Soil, Destrée, Verhaegen ; un rapport sur les sites de la province, par M. Theinon, et un sur les monuments dinantais d'autrefois, par M. l'abbé Tichon.

Les deux dernières sections ont ensuite visité l'Exposition, sous la direction de M. Destrée.

Un après-dîner a été consacré à une excursion en bateau à Hastière, ainsi qu'à la visite du château de Freyr et de l'église romane d'Hastière.

* * *

L'exposition de Dinanderies, due à l'initiative de M. le bourgmestre de Dinant, s'est ouverte le 2 août.

Si Dinant n'a pas été le berceau de l'industrie du cuivre (M. G. Kurth vient de lui arracher cette gloire, comme on le dira plus loin), elle en fut, du moins, le centre le plus célèbre à partir des XIIIe et XIVe siècles. Les produits de la corporation des batteurs paraissaient sur tous les marchés étrangers et elle traitait avec les rois de France et d'Angleterre, avec les princes allemands, etc.

La destruction de la ville par Philippe le Bon, en 1466, les dispersa. Les uns se réfugièrent à Tournay, dont nous avons fait connaître les importants ateliers (2), d'autres en Allemagne et en Hollande, le plus grand nombre en Angleterre.

« Le commerce de cuivre, origine de la splendeur dinantaise, avait grandement prospéré depuis 300 ans, rapporte Levae, cité par Saint-Genois. Déjà florissant au XIIIe siècle, il n'avait fait que s'accroître, et à l'époque où nous sommes

1. Il faut lire la magistrale introduction que M. le prof. Pirenne a écrite pour le petit mais excellent guide de l'Exposition de Dinant, qu'a rédigé M. J. Destrée, avec la compétence qu'on lui connaît et dans un style exempt de l'aridité coutumière de ce genre d'écrits.

2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 275.

parvenus il avait atteint un développement prodigieux. Non seulement Dinant exportait ses marchandises dans toute l'Europe, ainsi que le témoignent les archives de la ville, mais, rivale des opulentes cités de la Flandre, elle allait porter au-delà des mers les produits de son industrie. »

Les ateliers de Bouvignes, tout voisins de ceux de Dinant, mais bien moins importants, comptaient, au XVe siècle, 252 maîtres batteurs et occupaient 20.000 ouvriers.

Cette industrie comportait deux branches : la *batterie*, ou *chaudronnerie*, et la *fonderie*, branche artistique à laquelle s'applique plus spécialement le terme de *dinanderie ;* ce fut l'art de prédilection des « cooperers », producteurs de fonts, lutrins, chandeliers, etc. Bouvignes finit par rivaliser avec Dinant dans la fonderie.

Comme l'a fait remarquer M. Destrée, le laiton que travaillaient les Dinantais, consiste en un alliage de cuivre et de zinc. Le pays de Dinant était fort riche en calamine. Dès le Xe siècle, et certainement au XIIe siècle, les Hutois et les Dinantais s'approvisionnaient de cuivre à Cologne et à Dortmund ; les seconds fréquentaient même, au plus tard à la fin du XIIe siècle, les célèbres mines de Goslar, dans le Hartz.

L'industrie du laiton se centralisa à Dinant vers la fin du XIIe siècle. La dinanderie s'expédiait en Angleterre, où ses marchands avaient un entrepôt. Elle s'expédiait en France aux foires de Lendit et de Champagne. Cette industrie disparut au cours du XVIIIe siècle.

***

Une œuvre maîtresse de l'industrie dinantaise, ce sont les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, à Liége. Ils se trouvaient, avant la révolution de 1793, dans l'église de Notre-Dame aux Fonts. Ils furent exécutés, nous le disons ailleurs, non par Lambert Patras, personnage mythique, mais par Regnier de Huy, en 1138. On s'est trop avancé en disant dans la presse que les fonts en bronze de la cathédrale d'Hildesheim s'inspirent de ceux de Saint-Barthélemy (ils leur sont postérieurs de 130 ans), et que saint Bernward d'Hildesheim, l'auteur de la porte de bronze, exécutée en 1015, fut tributaire des artistes de la Meuse.

Waulsort était, à cette époque, un centre artistique fort important.

Les figurines du Mausolée d'Isabelle de Bourbon, fondues par Jacques de Gérine, au XVe siècle, semblent dues à l'inspiration de Rogier van der Weyden. La statue de Michelle de France est particulièrement intéressante.

Signalons un immense plat en laiton repoussé et ciselé, orné de la représentation du couronnement de la Vierge, dû à Léonard Dusart, de Dinant ; l'antépendium, somptueux travail, de style Louis XIV, en laiton repoussé, appartenant à l'église Saint-Michel de Gand.

Il convient de mentionner, ici encore, les deux magnifiques anges thuriféraires, en cuivre repoussé et ciselé du XIIe siècle, appartenant à l'église Saint-Servais à Maestricht. Puis une série d'aquamaniles, du Musée de Copenhague et de provenance vraisemblablement dinantaise. Les vierges de Notre-Dame-de-Foy, fondues au XVIIe siècle, d'après le modèle original, qui date de la première moitié du XVe siècle. Le buste en laiton fondu de saint Menge, travail dinantais remarquable, de la première moitié du XVIIe siècle. Un rafraîchissoir en cuivre rouge, œuvre ravissante de Dusart, de Dinant.

Les fonts baptismaux : ceux de Bréda, exécutés, en 1540, à Malines, par Josse De Backer ; ceux de Diest, rappellant la Renaissance italienne ; ceux de Zutphen, aux dimensions imposantes ; ceux de Saint-Martin, à Hal, type célèbre qui fit école, et dont l'auteur fut le Tournaisien Guillaume Lefebvre.

Les trois aigles-lutrins de Tournai : de Saint-Nicolas, de Saint-Piat, de Saint-Jacques, datant du commencement du XVe siècle, spécimens intéressants de l'industrie tournaisienne et d'un type tout à fait caractéristique. Le beau lutrin de Chièvres, datant de 1484. Et le lutrin d'Andenne, caractérisé par le griffon ; enfin, le bec levé, l'aigle célèbre de Notre-Dame de Tongres, œuvre hors pair et d'un style héraldique superbe. Il est signé Jean José, de Dinant, et il date de la seconde moitié du XVIe siècle. A côté, l'aigle d'Houffalize, qui paraît être de la même école. On admire surtout le tabernacle de Boscholt, unique en son genre.

Notons encore d'énormes chandeliers en laiton repoussé de l'église Saint-Nicolas, à Gand ; le couvercle si remarquable des fonts baptismaux de Dixmude et le lutrin d'Enghien, formé de cuivre et de laiton. Ce mode de fabrication, d'un goût contestable, a été en honneur en Belgique dans le courant du XVIIIe siècle.

***

Bien rares sont les dinanderies signées. Aussi, les musées et les églises ne peuvent généralement indiquer si les cuivres qu'ils possèdent sortent des ateliers de Dinant, de Bouvignes, de Tournay, ou d'ailleurs. Quelques batteurs bouvignois, notamment Pierre, Walter et Jean-Baptiste Chabotteau, ont laissé le renom d'habiles artisans.

L'église Saint-Lambert de Bouvignes possède des cuivres remarquables, entre autres, la tombe d'Antoine de Nassogne et de sa femme Marguerite Le Bidart ; un lutrin représentant un pélican se saignant pour ses petits et offert à l'église par Antoine de Nassogne ; des lustres, des crucifix, une croix et des lanternes de procession, des chandeliers, une lampe d'autel... Les cuivres étaient si nombreux, jadis, à l'église de Bouvignes, que l'on employait deux ou trois femmes pour les récurer, à Pâques, à la Fête-Dieu et à la St-Lambert.

A l'église collégiale de Dinant, il y a aussi de magnifiques pièces, notamment un lutrin, des croix, des lanternes, des troncs, un baptistère, et six grands chandeliers, hauts d'environ deux mètres, qui appartenaient jadis à des confréries.

Deux portent cette inscription : *Nicolas Bello m'a faict*, 1629 », et deux autres : « *Hubert Grognar m'a faict* 1640 ».

Les deux derniers ont été offerts à l'église de Dinant par le bourgmestre, Perpète Jacquemin et sa femme Marie Ghisen, en 1668. A l'église St-Brice, de Tournai, on voit également deux magnifiques chandeliers, de mêmes dimensions et à peu près du même style que ceux de Dinant, et signés Pierre Chabotteau.

***

Au sujet de l'industrie dinantaise, nous lisons, dans la *Liberté*, sous la signature de M. Jacques Everaert :

« En 1462, un exode de batteurs bouvignois se produisit. Philippe-le-Bon, en vue de l'enrayer, rendit un curieux édit, qui défendait d'importer dans les États des ouvrages de cuivre qui n'auraient pas été fabriqués à Bouvignes — ou à Dinant, — confisquait toutes les marchandises de batterie fabriquée « à Huy et autres lieux non accoutumez de faire le dit mestier » et ordonnait de détenir prisonniers ceux qui amèneraient des marchandises ! Quand Philippe-le-Bon faisait de la protection, il prenait, on le voit, les moyens de la rendre efficace.

« La destruction de Dinant par les troupes du duc de Bourgogne, en 1466, donna un nouvel essor à l'industrie bouvignoise, laquelle atteignit son apogée sous le règne de Charles-Quint. A cette époque, elle comptait 252 maîtres batteurs, qui entretenaient quatre fois autant « de mesnaigiers, ouvriers, journaliers et bourgeois avec leurs femmes et leurs enfants ». Les principaux objets fabriqués à Bouvignes à cette époque étaient des marmites, chaudrons, plats en laiton, bassinoires, chandeliers, mortiers, chenets, vases, aiguières, cuillers, etc. »

***

La communauté du malheur fait oublier les anciens griefs. Au mois de juillet 1554, les troupes de Henri II, roi de France, détruisirent de fond en comble Bouvignes et endommagèrent gravement Dinant. Cette dernière ville offrit alors un asile aux batteurs bouvignois, qui, littéralement, n'avaient plus un toit pour s'abriter. Beaucoup se fixèrent à Dinant ; d'autres émigrèrent en Flandre, en Hollande et en Allemagne, et y fondèrent des ateliers. Tous les efforts de Philippe II, en vue de rendre à Bouvignes son ancienne splendeur, restèrent vains ; cinquante ans après le désastre, les maîtres n'y étaient plus qu'au nombre de douze.

Mais Dinant était redevenue une cité opulente, malgré la concurrence que lui faisaient Namur, Aix-la-Chapelle, Stolberg et Eysden. Les procédés de fabrication de ces dernières villes, plus expéditifs et partant plus économiques, ne valaient pas, à beaucoup près, ceux de Dinant et de Bouvignes, et c'est ce qui fait encore rechercher de nos jours les produits dinantais et bouvignois de préférence à tous les autres. En 1740, l'industrie du cuivre n'existait plus à Bouvignes ; elle continua à être prospère à Dinant jusqu'à la Révolution.

***

— Ajoutons que l'Académie de Belgique a entendu, à propos des dinanderies, une très intéressante communication de M. Godefroid Kurth. L'éminent historien a démontré, entre autres, que le fameux Lambert Patras, n'a jamais existé et que les plus belles, les plus admirables dinanderies ont été exécutées par les batteurs de Huy.

La lecture de M. Kurth porte ce titre significatif : *Renier de Huy, l'auteur véritable des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liége, et le prétendu Lambert Patras.* — Il y a là une double affirmation qui est prouvée à grands renforts de textes et de documents. Lambert Patras n'a jamais existé. Jean d'Outremeuse, le seul qui nous ait conservé ce nom, l'a purement et simplement inventé. Non seulement ce romancier, qui ne mérite pas le nom de chroniqueur, est coutumier de ce genre de méfaits ; mais, en ce qui concerne l'œuvre d'art en question, il raconte, au sujet de son origine, une histoire tellement saugrenue, que c'est à se demander comment elle a jamais pu obtenir créance devant les historiens, qui l'ont bénévolement acceptée sans penser à la soumettre à un contrôle. Le seul fait qu'à l'époque où Jean d'Outremeuse place la confection des fonts, — 1113, — il n'y avait pas encore de noms de famille, suffit à faire juger de la valeur de son récit, dans lequel les extravagances, les contradictions et les impossibilités sont innombrables. D'ailleurs, un chroniqueur très sérieux, Jean de Warnant, antérieur d'un demi-siècle à Jean d'Outremeuse et parfaitement informé, mais dont le témoignage n'a été exhumé qu'il y a quelques années, nous dit formellement que le chef-d'œuvre fut exécuté par un artiste hutois du nom de Renier. Et d'autre part, nous retrouvons cet artiste dans une charte de l'évêque de Liége, Albéron Ier, pour Notre-Dame de Huy, où il intervient comme témoin et où il est qualifié *Reinerus aurifaber*, Renier orfèvre. C'est entre les années 1107 et 1118

que ce grand artiste acheva son œuvre admirable, qui lui fut commandée par l'abbé Hillon (✠ 1118) et qui fut placée dans l'église Notre-Dame-aux-Fonts de Liége, où il resta jusqu'à la Révolution française.

Après avoir ainsi établi la paternité de l'œuvre et l'état-civil de l'auteur, M. Kurth est amené à montrer la part qui revient à la ville de Huy dans les chefs-œuvre de la batterie mosane : cette part est prépondérante. Huy, qui est la plus ancienne commune du monde et qui fut la seconde ville de la principauté de Liége, a précédé Dinant dans chaque manifestation de la vie publique, et ses marchands sillonnaient les chemins d'Europe dès la fin du Xe siècle. Nous les rencontrons sur les marchés de Cologne, de Coblence, de Londres, exposant en vente des dinanderies d'*avant la lettre*, comme c'est bien le cas de le dire, et il faut remarquer que les deux plus grands artistes du métal que le pays de la Meuse ait produits, c'est-à-dire notre Renier et Godefroid de Claire, sont deux Hutois. Toutefois, dès la fin du XIIe siècle, Dinant prenait incontestablement le premier rang dans cette industrie qui lui doit son nom, et la batterie déclina si rapidement à Huy, qu'au XVe siècle, lorsque les Hutois firent un effort pour la ressusciter dans leur ville, nul ne se doutait qu'elle y eût jamais fleuri. L'historien hutois Mélart n'en parle pas, et il se persuade même que, dès l'origine, c'est sur la draperie que « cette ville at esté fondée » (1).

***

Les primitifs français. — L'exposition d'art français, dont M. Henri Bouchot a émis le projet au lendemain de l'exposition de Bruges, vient d'entrer dans sa période active. Elle a pour programme : l'art sous les Valois (1350-1589) et comprendra des tableaux, des miniatures, des émaux et des tapisseries. Elle aura lieu vraisemblablement au printemps de 1904.

Organisée sous la présidence d'honneur du ministre de l'instruction publique et la vice-présidence d'honneur du directeur de l'École des Beaux-Arts et du directeur de l'enseignement supérieur, elle a comme président M. Aynard, membre de l'Institut. Les membres du comité sont, pour le conseil de direction : MM. Georges Berger, président de l'Union centrale des Arts décoratifs ; Léopold Delisle, administrateur de la Bibliothèque Nationale ; J.-J. Guiffrey, administrateur des Gobelins ; Kæmpfen, directeur des musées nationaux ; Pascal, inspecteur général des Bâtiments civils ; — pour le conseil d'organisation : peintures, M. G. Lafenestre ; miniatures, M. Henri Omont ; émaux, M. E. Saglio ; tapisseries, M. Fenaille. Le président de ce conseil d'organisation et vice-président de l'Exposition est M. Robert de Lasteyrie, professeur à l'École des Chartes.

Le secrétaire général est M. Henri Bouchot, assisté de M. P.-A. Lemoisne ; les trésoriers MM. T. Mortrueil et P. Lacombe.

***

Liége.— L'art ancien fera l'objet, à l'Exposition de Liége, en 1905, d'un compartiment spécial qui, organisé sous les auspices de l'Institut archéologique liégeois, promet d'être des plus intéressants. Le commissaire spécial du gouvernement pour cette exposition est M. le baron de Sélys-Fanson, et ce nom est, à lui seul, un gage de succès. Le comité exécutif se composera de deux sections ; l'une d'art religieux, l'autre d'art non religieux, et il est dès à présent probable que l'on obtiendra pour l'exposition de l'art ancien le haut patronage de S. A. R. la princesse Élisabeth de Belgique, qui compte parmi ses ancêtres six princes-évêques de Liége.

Le Palais de l'Art ancien consistera principalement en une reproduction de la « troisième Violette » ou « Maison de la cité de Liége », édifice qui disparut en 1691. Autour de ce monument régneront des galeries dont les façades rappelleront les constructions liégeoises de la même époque. L'ensemble sera des plus curieux. On compte, enfin, édifier d'une façon définitive, en cet endroit, l'ancien perron gothique — le Perron liégeois — qui, placé jadis sur la place du Marché, fut détruit par un ouragan en 1639.

Nul doute que l'exposition de l'Art ancien ne soit un précieux élément d'intérêt et de succès pour l'Exposition internationale de 1905.

Nouvelles.

On sait que l'on a découvert, il y a deux ans, sous le badigeon qui couvrait les voûtes de la collégiale de St-Pierre de Louvain, des peintures représentant des anges, tellement remarquables, qu'on a avancé, à leur sujet, l'hypothèse d'ouvrages de Roger Van der Weyden.

Les peintures sont en piteux état, et donnent belle tablature à la Commission royale des monuments, appelée à assurer leur sauvetage s'il est possible. Il n'y a déjà plus que des restes, qui tombent par places en poussière ; toutefois les chaires, peintes avec plus de soin, résistent. On a pensé à les recoller sur le fond, en insufflant dans l'interstice de la poudre de ciment et de la vapeur

1. Extrait du *XXe Siècle*.

d'eau; on a pensé à scier la couche peinte, à faire une sorte de rentoilage. Il est à craindre que leur heure ait sonné : aussitôt découvertes, aussitôt perdues.

***

Il est question de décorer de peintures murales, le vestibule du bel hôtel communal de la même ville; l'auteur du projet est M. Dierickx.

***

On a découvert des peintures dans la nef de la belle église de Sainte-Catherine d'Hoogstraeten ; la décoration, très sobre d'ailleurs, fait bon effet.

***

Le 2 août dernier a été inauguré au Mans, sous la présidence de M. R. de Lasteyrie, membre de l'Institut, le nouveau Musée des monuments historiques du Mans qui, depuis bien des années, était installé provisoirement dans le soubassement du théâtre municipal et qu'on a transféré dans la crypte de l'ancienne église Saint-Pierre-la-Cour, ancienne chapelle des comtes du Mans, datant du XIVe siècle, très bien restaurée en vue de cette nouvelle destination.

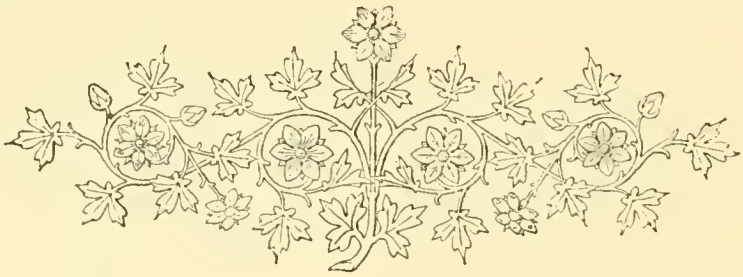
***

On nous annonce que le chapitre de Saragosse se propose de mettre en vente les célèbres et magnifiques tapisseries de Notre-Dame del Pilar, dites de La Seo, au nombre de vingt-deux, dont quatre du XIIe siècle. La plupart des journaux espagnols, doutant qu'un amateur espagnol se trouve pour acquérir ces merveilles, demandent au gouvernement de prendre les mesures nécessaires pour empêcher qu'elles ne passent à l'étranger, comme les joyaux provenant du même trésor, qui, aujourd'hui, sont au musée du South Kensington, à Londres.

(Courrier de l'Art.)

***

Notre collaborateur M. Enlart, conservateur adjoint de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, est nommé directeur du musée du Trocadéro.



Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

46me Année. — 4e Série.

Tome XIV (LIe de la collection).

6me livr. — Novembre 1903.

Analyse des sculptures de Remagen (Prusse rhénane).

Généralités. — Origine. — Disposition.

REMAGEN est une agréable petite ville, assise au bord du Rhin, entre Coblentz et Bonn; elle n'est guère connue que des touristes attirés par les charmants environs et des pèlerins qui viennent y visiter la chapelle moderne de Saint-Apollinaire, décorée des plus belles peintures de l'école de Dusseldorf; à voir ses maisons pimpantes, son église romane toute neuve (un chef-d'œuvre en son genre), on ne se douterait guère que Remagen existait déjà au IIIe siècle de notre ère et que, comme ses voisines, Andernach, Ingelheim et Aix-la-Chapelle, elle a pu recevoir Charlemagne dans ses murs ; on ne s'en douterait guère, disons-nous, si, de ce temps lointain, il ne restait deux témoins : quelques bases de colonnes romaines dans une grange et quelques inscriptions, seuls vestiges d'un castellum antique, près de la place de l'église, et, à deux pas de là, les sculptures curieuses que nous allons examiner.

L'histoire de ces sculptures est inconnue. Elle serait sans nul doute intéressante, car ces pierres énigmatiques ont certainement traversé bien des vicissitudes avant de se fixer à la place où nous les voyons aujourd'hui, à l'entrée du jardin du presbytère de Remagen. Pendant tout le cours du XIXe siècle et jusqu'à ces dernières années, elles étaient encastrées avec une disposition un peu différente de leur arrangement actuel (1) dans le mur du même presbytère, et c'est là que les ont examinées les archéologues qui ont successivement cherché à en reconnaître l'origine et la signification. — En 1859, M. le professeur Braun estimait que ces bas-reliefs provenaient de la porte d'une église construite peu après le règne de Constantin et aujourd'hui détruite ; il ajou-

1. L'arcade en plein cintre était telle que nous la voyons ; les Nos 2 et 4 se trouvaient encastrés l'un au-dessus de l'autre à gauche (par rapport au spectateur) de cette arcade ; les Nos 1 et 3 de même à droite, et le No 5 un peu plus loin.

tait que, selon certains critiques, l'origine du monument pourrait même remonter jusqu'au IIe ou IIIe siècle de notre ère. — Cette opinion a été adoptée, en 1860, par le critique des *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein;* mais M. Ernst aus'm Werth (1) nous paraît plus près de la vérité : il pense que nos bas-reliefs ne remontent pas au delà de la fin du XIe siècle et qu'ils ont pu décorer la porte de l'ancienne église romane de Remagen : lorsque, en 1246, ce sanctuaire fut remplacé par un édifice gothique, on en aurait recueilli les plus intéressantes sculptures et

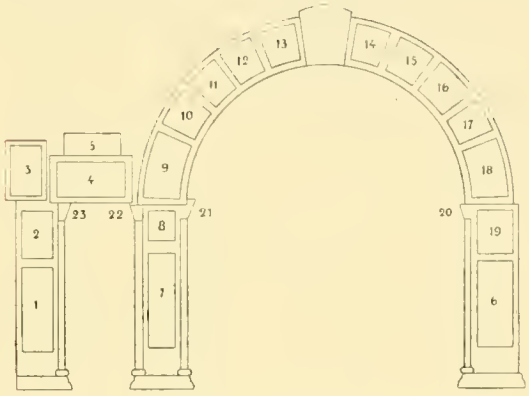


Fig. 1. — Schéma des sculptures de Remagen.

on les aurait ainsi conservées sans les employer dans la nouvelle construction, à laquelle leur style ne convenait plus. — Au contraire, en 1872, la *Zeitschrift für christliche Kunst*, reprenant et développant une hypothèse émise dès 1862 par le *Rheinische Antiquarius*, soutint que ces sculptures devaient provenir de deux portes accolées, l'une en plein cintre (dont la disposition avait été conservée) et l'autre plus petite, carrée, qu'auraient servi à décorer les cinq bas-reliefs non employés dans la composition de l'arcade. C'est d'après les indications précises de cet intéressant article que nos sculptures ont été récemment transportées à leur place actuelle. L'auteur ajoutait qu'il s'agissait, à son avis, non de la porte d'une église mais de l'entrée d'une abbaye ou d'un monastère. — Enfin, en 1896 (1), le R. P. Beissel, dans une remarquable étude où nous avons pris les renseignements ci-dessus, et qu'il nous permettra de suivre pas à pas, adopte pleinement cette opinion ; de plus, comme cette disposition d'une double porte ne se rencontre guère, dit-il, dans les monuments religieux des XIIe et XIIIe siècles, il en conclut que nous sommes en présence des débris d'un édifice civil.

Nous ne partageons pas cet avis, et nous estimons même que l'arrangement actuel des cinq bas-reliefs (Nos 1 à 5) autour d'une petite porte carrée, s'il n'est pas absolument arbitraire, ne présente du moins aucune garantie de certitude. Assurément, la base de colonnette en marge du bas-relief No 1 correspond bien à la colonnette et au chapiteau accolés au No 2, et ces deux fragments mis bout à bout donnent bien une colonnette égale à celles qui décorent les autres angles du portail. Mais, justement pour cette raison, et tenant compte que ces sculptures ne sont que les restes d'une série aujourd'hui incomplète (comme nous croyons l'établir ci-dessous), ne peut-on pas imaginer telle ou telle autre disposition, par exemple, une série de petites arcatures égales, comme à Saint-Aubin d'Angers, limitées par des colonnettes ; ou encore supposer que ces sculptures garnissaient l'intrados et le revers d'une unique porte en plein cintre (2) ? Chercher toutes les combinaisons possibles serait un jeu puéril en l'absence d'indication quelconque ; mais la

1. Dans les *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlaendern.*

1. Dans la *Zeitschrift für christliche Kunst.*

2. Cette décoration de l'intrados des pieds-droits se retrouve sur plusieurs portes du XIIe siècle : à Moissac, Charlieu, etc.

possibilité de ce jeu prouve suffisamment que la disposition actuelle est sujette à discussion, que probablement même la petite porte carrée n'existait pas à l'origine et que, par suite, on ne doit pas tirer argument de cette existence au moins contestable pour établir la nature du monument, dont nous avons les restes sous les yeux.

A notre avis, le sujet de ces sculptures, dont on retrouve les analogues en maint endroit (Saint-Hilaire de Foussais, Saint-Savin, Saint-Ours de Loches, etc...) indique suffisamment qu'elles faisaient partie d'un monument religieux. Décoraient-elles la porte de l'église elle-même, ou celle du porche, ou l'entrée de la cour précédant l'église ? Ce serait, pensons-nous, une témérité facile d'affirmer quoi que ce soit à cet égard, et une impossibilité absolue de prouver une telle affirmation.

Quant à la date, ces sculptures semblent bien devoir être attribuées au XIe siècle: la comparaison avec les monuments similaires de cette époque (entre autres, les portes de Ste-Gertrude de Nivelles, en Belgique, — de St-Michel d'Aiguilhe, au Puy, — de St-Savinien, à Melle, — le cloître de St-Aubin à Angers, etc...) indique bien les mêmes caractères, le même style, en un mot, le même degré de culture artistique avec un peu plus de grossièreté dans l'exécution, ce qui tient peut-être uniquement à la nature de la pierre employée. Mais, en l'absence de tout document, il faut, croyons-nous, renoncer à fixer une date plus précise.

Analyse des bas-reliefs.

Analyse des N°s 1, 2 et 3.

N° 1. — Un homme barbu, vêtu d'une courte blouse, saisit des deux mains un arbre à larges feuilles dont sa tête atteint presque le sommet ; il semble faire effort comme pour l'enfoncer en terre, l'arracher ou peut-être le casser. — Braun croit voir ici Adam près de l'arbre de la science du bien et du mal ; mais nous ne trouvons ni la pomme, ni le serpent, ni Ève, qui d'ordinaire accompagnent Adam dans la représentation de cette scène. Aussi le R. P. Beissel rejette-t-il cette interprétation; il ne reconnaît pas davantage Adam travaillant la terre après son péché, car, ainsi qu'il le remarque fort justement, l'homme semble plutôt casser ou arracher son arbuste que le planter, et d'ailleurs, le sujet d'Adam planteur d'arbres serait unique en iconographie. Le distingué critique propose donc de chercher dans les vieilles légendes allemandes quelqu'un de ces géants des forêts dont ce serait ici le portrait. C'est, croyons-nous, faire fausse route.

Nous émettrons une nouvelle interprétation fondée à la fois sur l'examen de chacun de nos tableaux pris isolément, et sur leur rapprochement. Nous voyons dans ces N°s 1, 2 et 3 trois fragments d'un de ces calendriers rustiques où nos aïeux dépeignaient, à la porte des églises, les travaux des divers mois et instruisaient ainsi le peuple qui ne connaissait guère d'autre almanach.

Selon nous, le N° 1 représente le travail traditionnel d'un mois de l'année : l'émondage, occupation de mars ; c'est un paysan qui taille ses arbres. La seule chose qui nous surprenne, c'est que, dans ce pays rhénan où la vigne était cultivée depuis le temps de Charlemagne, l'imagier n'ait pas fait tailler à notre homme un cep, comme cela se voit aux portails d'Autun, de Civrai, d'Avallon, de Vézelay, de Bourges (St-Ursin), de Saint-Denis, de Chartres, etc... pour ne parler que de monuments du XIIe siècle sur lesquels ce sujet est demeuré intact.

Notre bas-relief pourrait encore à la rigueur, d'après le geste du personnage, figurer le travail d'octobre ou de novembre, la cueillette des glands ou l'approvisionnement de bois pour l'hiver : le récolteur de glands se retrouve à Autun (pour octobre), à Sens et à Chartres (pour novembre), etc... ; le bûcheron et le casseur de branches, à Autun et à Strasbourg (pour novembre). On remarquera que si on adoptait cette interprétation, les deux sujets 1 et 2 se trouveraient placés dans leur ordre naturel : septembre et octobre, ou octobre et novembre, comme on va le voir ci-dessous.

N° 2. — Un homme nu, paraissant imberbe, est enfoncé jusqu'à mi-corps dans une cuve cerclée de trois cercles ; il est coiffé d'une sorte de bonnet collant laissant par devant une ouverture ronde ; son bras gauche s'appuie sur le rebord de la cuve; l'autre, en partie brisé, est levé. Le R. P. Beissel se demandait si notre personnage ne portait pas sur la poitrine une sorte de tatouage figurant la moitié d'un soleil ou d'une étoile ; sans doute c'est la détérioration de la pierre qui avait donné lieu à cette illusion, car, en examinant, même à la loupe, notre sculpture, nous n'avons vu sur la poitrine que les stries représentant les côtes et le creux de l'estomac. — Ici l'imagination des critiques s'est donné libre carrière : Braun reconnaît Noé dans la cuve à raisin, fabriquant le vin qui doit l'enivrer ; — d'autres, plus simplistes, font de la cuve un bateau et saluent ici le même Père Noé naviguant dans l'arche : c'est cette interprétation qui a prévalu, par tradition orale, à Remagen. Mais ce jeune homme imberbe peut-il être le patriarche Noé ? Conçoit-on une arche sans animaux? ou un bateau qui naviguerait sans la moindre trace d'eau ? — Cette dernière objection détruit également l'hypothèse non moins singulière de M. Kügler [1], d'après qui notre personnage tonsuré (?) pourrait être, malgré l'absence de costume, le vénérable saint Théonest, qui jadis dans sa barque passait les voyageurs d'un bord à l'autre du Rhin en face de Caub. — Le R. P. Beissel a bien reconnu l'impossibilité de ces diverses hypothèses, mais il n'a proposé aucune nouvelle solution.

Pour nous, nous n'avons qu'à suivre la voie ouverte par l'interprétation du sujet précédent : comme celui-ci figurait mars (ou novembre), celui-là représentera septembre ou octobre, mois pendant lesquels, selon les climats, le vendangeur foule son raisin : à Aulnay, Civrai, Bourges, Chartres, Paris, ce travail est attribué à septembre ; dans les pays du Nord seulement, comme à Amiens, où la vendange est plus tardive, il caractérise octobre.

N° 3. — Un personnage barbu, nu-tête, monte un cheval grossièrement sculpté ; dressé sur ses étriers, il sonne d'un cor en forme d'olifant; près de lui court un chien dont la tête rappellerait presque celle du porc et la queue celle du lézard. — Braun voit dans ce cavalier un chasseur diabolique, image du démon sonnant l'hallali à tous les monstres et êtres infernaux figurés sur la porte voisine (N°s 8 à 19): cette interprétation est par trop fantaisiste. — Celle du R. P. Beissel est plus spécieuse. D'après lui, notre bas-relief a pour sujet la légende de Dietrich de Berne, ce chevalier passionné jusqu'à la folie pour le plaisir de la chasse : Satan, dit-on, lui fit cadeau d'un destrier noir et de chiens qui l'entraînèrent, dans une course diabolique, jusqu'en enfer. Ce sujet se retrouve au portail de l'église San-Zeno

1. *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, 1854.

Fig. 2. — Détail de la petite porte de Remagen (nos 1 à 5 de la description).

de Vérone, accompagné de l'inscription suivante :

O regem stultum ! Petit infernale tributum
Moxque paratur equus, quem misit demon iniquus
Exit aquam nudus, petit infera non rediturus
Nisus, equus, canis huic datur ; hos dat avernus.

Ces quatre vers peuvent aussi bien, dit le R. P. Beissel, s'appliquer au chasseur de Remagen.

Nous ne sommes pas de cet avis : — nous admettons que le cavalier de Vérone repré-

sente le légendaire Dietrich de Berne, bien que le mot *regem* de l'inscription évoque plutôt l'idée du roi Goth Théodoric (1). Mais suivons la description que le savant archéologue a lui-même donnée de ce morceau (2): un cavalier, couronne en tête, vêtu d'un manteau flottant, sonne du cor et poursuit au galop un cerf déjà entouré par ses chiens; l'animal aux abois s'engage sous une porte (celle de l'enfer), devant laquelle un petit homme nu saisit par la bride le cheval du chasseur. — Ce cerf, cette porte d'enfer, ce petit personnage nu qui figure évidemment le démon, déterminent seuls la signification du tableau; or, ces détails caractéristiques et indispensables n'existent pas à Remagen: les deux sujets ne sont donc point comparables. — On pourrait tout aussi bien, ou même mieux, rapprocher notre chasseur du fameux cavalier de Parthenay-le-Vieux (Deux-Sèvres), qui, lui aussi, part pour la chasse, accompagné non de son chien mais de son faucon qu'il porte sur le poing, tandis que son cheval foule aux pieds un enfant renversé; or, jamais, quelque passionnées qu'aient été les discussions au sujet de cette figure, on n'a prétendu voir en elle un Dietrich (3) — D'ailleurs, point n'est besoin de sortir du cercle qui nous est tracé par l'interprétation des scènes N°s 1 et 2 : dans les pays les plus divers, aux portes de nos églises du XIIe et du XIIIe siècle, nous rencontrons sans cesse dans les calendriers lapidaires ce même chasseur, caractérisant mai : ce mois était au moyen âge l'époque traditionnelle de la chasse, de la guerre et des voyages. Ainsi nous pourrions citer : du XIIe siècle les portes de Vermenton, Argenton-Château, Civrai, Fenioux, où l'on voit le chasseur sur son cheval; Autun, Saint-Denis, Chartres (porte occidentale), où le chasseur, son faucon sur le poing, se tient debout près de son coursier, etc...; — du XIIIe siècle Strasbourg, Sens, où il est en selle; Paris, Amiens, Senlis, Chartres (porte septentrionale), où il lance le faucon, etc. (1)... — Et, sans chercher si loin, au portail même de San-Zeno de Vérone, à quelques mètres du Dietrich, nous trouvons un calendrier rustique où mai est justement personnifié par un chasseur, à pied il est vrai, qui sonne d'un double cor. Ceci ne tranche-t-il pas la question ?

On pourrait sans doute faire à notre interprétation trois objections :

1° — Pourquoi, nous demande le R. P. Beissel, cette série des mois ne comprendrait-elle que trois sujets au lieu de douze? — Il est aisé de répondre. Nous avons dit que ces sculptures avaient, à une époque inconnue mais certainement ancienne, été retirées de leur position originaire, par suite, sans doute, de l'incendie ou de la démolition de l'édifice qu'elles décoraient. Or, n'est-il pas vraisemblable que plusieurs des sujets de la série aient été détériorés soit par la catastrophe elle-même, soit antérieurement, et qu'on ait gardé seulement ceux qui étaient ou les plus beaux, ou les moins endommagés? Un exemple fera mieux comprendre notre pensée : à la porte de St-Hilaire de Melle, en Poitou, la voussure ne nous montre plus que deux sujets à peu près intacts, situés l'un près de l'autre et représentant l'abattage du porc et le Sagittaire, occupation et signe du mois de novembre; tous les autres sont effacés ou méconnaissables, mais la

1. Théodoric, Dietrich et Thierry sont les trois formes d'un même nom.

2. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1892.

3. D'après les dernières recherches, ce cavalier, qu'on trouve si fréquemment au XIIe siècle sur les façades des églises du Poitou, ne serait autre que Constantin, figure du triomphe de l'Église sur le paganisme.

1. Nous ne connaissons même guère qu'un seul exemple où le mois de mai soit caractérisé autrement que par un chasseur : c'est à l'ancienne porte Saint-Ursin de Bourges.

place qu'occupent ces deux sujets, ainsi que le nombre des claveaux, indique de façon certaine que cette voussure contenait à l'origine les douze travaux des mois et les douze signes du zodiaque. Supposons maintenant qu'au cours des siècles passés, à une époque où l'on se préoccupait peu de conserver les restes des vieux monuments, l'église de St-Hilaire ait été démolie : on aurait peut-être gardé nos deux bas-reliefs à cause de leur valeur intrinsèque et on les aurait disposés, à titre d'ornement, dans quelque endroit du nouvel édifice bâti en remplacement de l'ancienne église. Et les critiques du XIXe ou du XXe siècle n'auraient-ils pas pu dire alors, comme dans le cas de Remagen : « Pourquoi n'y a-t-il que deux sujets au lieu de vingt-quatre ? »

2° — Pourquoi les sujets ne sont-ils pas placés dans l'ordre logique: mars, mai, septembre? — On a vu déjà qu'à notre avis l'arrangement actuel de ces bas-reliefs est arbitraire; malgré la puérilité de telles combinaisons, on nous permettra de préciser, entre cent autres, une disposition qui rétablirait l'ordre des sujets, tout en tenant compte des fragments de colonnettes accolés aux N°s 1 et 2. Supposons que ces bas-reliefs aient garni jadis l'intrados des pieds droits et le revers de la grande porte en plein cintre : la série, commençant par le bas de l'intrados à gauche, comprendrait janvier et février sur cette face, mars (notre n° 1) au bas du revers de la porte du côté gauche, et mai (notre n° 3) à la naissance du cintre; septembre (notre n° 2) serait alors l'avant-dernier sujet au bas du revers, côté droit; et la série se terminerait à l'intrados, à droite, par novembre et décembre. Les N°s 4 et 5 pourraient trouver place soit à la clef de l'arcade, soit dans une autre partie du bâtiment. Nous ne donnons cette hypothèse que pour démontrer qu'il est possible d'imaginer des combinaisons où l'ordre logique des sujets soit concilié avec les indications résultant de leur dimension et de la présence des colonnettes qui s'y trouvent accolées. — Bien entendu, si l'on admet que le N° 1 représente octobre, la difficulté est encore moindre, car en ce cas les N°s 1 et 2 sont placés dès maintenant dans leur ordre naturel.

3° — Comment ces sujets si différents de dimension auraient-ils pu appartenir à une même série? — Nous savons tous que jusqu'au milieu du XIIe siècle, tout au moins, les imagiers se préoccupaient peu de ce point; et sans aller plus loin, regardons seulement les sujets disposés ici même autour de la porte plein cintre : ils composent bien une série, et certains d'entre eux sont deux fois plus grands que leurs voisins.

Analyse des N°s 4 et 5.

N° 4. — Un personnage barbu, à la tête énorme, couronné d'un diadème à fleurons, est assis de face dans une sorte de petit char sans roues, aux clous apparents; du moins, il doit être assis, bien que, selon la remarque du R. P. Cahier [1], ce char minuscule d'où émerge cette grosse tête évoque plutôt l'idée d'un royal cul-de-jatte. Au char sont attelés deux dragons chétifs, quadrupèdes ailés dont la tête bizarre rappellerait celle de la cigogne, n'était l'adjonction des oreilles ; ils s'envolent vers le ciel, tandis que leur conducteur élève en l'air, de chaque main, une perche sur laquelle est embroché un bélier infiniment petit.

Braun voyait ici le char du Soleil-Apollon vainqueur des autres divinités, notamment d'Anubis, élevant en l'air comme trophée les chiens, qui représentent cette déesse égyptienne ! Une fois engagé sur un pareil terrain, il était facile d'établir, vu la

1. *Mélanges archéologiques.*

coïncidence des noms, une antithèse curieuse entre cette figure d'Apollon et celle de saint Apollinaire dont les reliques sont vénérées à Remagen. Nous ne nous arrêterons pas à faire remarquer que les prétendus chiens d'Anubis ont des cornes de bélier ; une telle interprétation est de la fantaisie pure.

Le R. P. Beissel a, au contraire, après le R. P. Cahier, fort bien précisé le sujet de ce bas-relief : — Alexandre de Macédoine, ayant parcouru tous les pays de la terre, voulut aussi connaître les régions du ciel ; à cet effet, s'étant fait construire une sorte de char, il y attela deux griffons, bêtes voraces, qu'il eut soin de faire jeûner au préalable pendant plusieurs jours : au-dessus de la tête de ces coursiers ailés, il fixa sur deux piques les corps de deux animaux : les griffons, enragés de faim, s'envolèrent pour saisir cette proie et, comme naturellement elle s'élevait en même temps qu'eux, ils montèrent toujours plus haut, entraînant le char dans les régions célestes, jusqu'à ce que le roi, jugeant l'excursion suffisante, se fût décidé à abandonner la proie à ses griffons et à revenir sur la terre rassurer ses barons inquiets de son absence. — Le « Romans d'Alexandre » par Lambert li Tors, cité par le R. P. Cahier, retrace tout au long cette légende : on y trouve notamment ce détail que les griffons déjeunent chaque jour d'un mouton, ce qui explique le choix de l'appât (1).

N° 5. — Quant au lion que nous voyons couché au-dessus du sujet précédent (et qui n'occupait vraisemblablement pas cette place à l'origine), il a évidemment ici le même sens symbolique que sur les nombreuses portes du XIIe siècle où nous le rencontrons, à Saint-Gilles, Arles, etc... Ce sens, il est vrai, a été fort discuté : les uns ont fait de cet animal le type de la force et du courage ; les autres ont rappelé ce qu'en racontaient les Bestiaires si populaires au moyen âge : les lionceaux, quand ils viennent de naître, dorment pendant trois jours ; mais alors leur père les éveille par son rugissement qui fait fuir tous les êtres vivants (1) : le lion serait alors le symbole de la création ou de la résurrection. — Il est plus vraisemblable que les lions ont été généralement placés à la porte des églises simplement en souvenir de ceux qui ornaient, dit-on, l'entrée du temple de Salomon à Jérusalem (2); ceci expliquerait que ces animaux, figurés assez rarement à l'intérieur de nos églises, le soient si souvent à leurs portes; cette disposition était même si fréquente que, l'évêque ayant l'habitude de rendre la justice sur le seuil de l'église, nos vieux documents qualifient ordinairement les jugements rendus de cette manière par les simples mots « *inter leones* ».

1. Le même sujet se retrouve sur des chapiteaux à Bâle, au Mans et à Urcel, et sur une frise à Fribourg-en-Brisgau, pour ne citer que des monuments d'architecture. (R. P. Cahier, R. P. Beissel.)

1. Voir les Bestiaires de Brunetto Latini, Hugues de S. Victor, etc...

2. Salomon semble avoir lui-même imité en cela les monuments d'Assyrie.

Analyse des Nos 6 et 7.

Ces deux bas-reliefs, placés à la base des pieds droits, ne font évidemment pas partie de la même série que les sujets disposés autour du cintre : nous les examinerons donc d'abord.

N° 6. — Un homme, bizarrement vêtu d'une sorte de courte jupe plissée, serre entre ses genoux les flancs d'un lion, dont ses mains brisent les mâchoires ; l'animal, par une disposition curieuse, semble marcher verticalement. — Cette scène, même sans la longue natte de cheveux dont le

sculpteur a eu soin d'orner son héros, ne pouvait laisser place au moindre doute, et aucun critique ne s'y est mépris : elle représente Samson étouffant le lionceau.

Ce sujet est un de ceux le plus fréquemment représentés au XIe et au XIIe siècle ; à Ste-Gertrude de Nivelles (Belgique), nous voyons Samson, vêtu de la même jupe courte, le visage encadré de mèches de cheveux absolument prodigieuses ; de même, à St-Trophime d'Arles, à St-Gilles, à Saintes, etc. ; dans tout le Poitou, le héros juif fait pendant, sur les façades des églises, au cavalier dont nous avons parlé ci-dessus ; enfin, à l'ancienne porte de St-Aubin d'Angers (aujourd'hui dans la salle du Conseil de Préfecture), nous le trouvons accompagné d'une inscription peinte, du

Fig. 3. — Encadrement de porte romane à Remagen (Prusse rhénane).

XIIe siècle, qui définit le sens attaché par nos aïeux à ce personnage de Samson : « *Accipe Samsonem Cristum* (sic) *victumque leonem* ». Samson est donc, en général du moins, la figure du Christ.

N° 7. — Un personnage vêtu d'une courte tunique, la tête couverte d'un casque ou plutôt d'un haut bonnet à double bord, est debout ; de la main droite il tient une courte lance, de la gauche un petit bouclier pointu (c'est par erreur que les critiques avaient jusqu'ici indiqué une lance et un javelot). — Sous un de ses pieds il foule un petit ennemi terrassé dont on n'aperçoit que la tête et les bras ; sous l'autre est un objet peu distinct, où le R. P. Beissel croit reconnaître une tête d'homme ou d'animal ; nous y verrions plutôt un instrument ou une arme, à la rigueur une fronde dont une extrémité serait cachée.

Braun indiquait ici un saint Michel terrassant le démon ; l'absence de nimbe et d'ailes, le costume et le maintien du personnage suffisent à faire écarter cette interpré-

tation. — L'opinion du R. P. Beissel mérite plus d'attention : il pense que l'on peut reconnaître David dans ce guerrier placé en face de Samson ; sans doute, ce personnage a sous les pieds, dit-il, au lieu du seul Goliath, deux ennemis, mais ne lit-on pas dans les Rois (I, 18, 7) : *Saül en a tué mille et David dix mille ?* Le savant critique signale toutefois certaines objections : le prétendu David tient une lance et un javelot (ou un bouclier), au lieu de la fronde traditionnelle ou de l'épée de Goliath ; il a la tête couverte d'un casque, ce qui est peut-être sans exemple ; ajoutons que toujours Goliath est représenté de taille colossale, cuirassé et armé de pied en cap (voir notamment les bas-reliefs de St-Aubin d'Angers, de Chartres, de Reims, etc.), tandis qu'ici l'homme terrassé est au contraire beaucoup plus petit que son vainqueur, et semble désarmé. Aussi repoussons-nous l'hypothèse de David.

Mais la présence de Samson en face de notre sujet nous suggère une autre interprétation, que nous formulons sous toutes réserves : en Poitou et en Saintonge, nous trouvons sur une foule de façades d'églises, comme nous l'avons dit, deux statues disposées symétriquement : Samson d'un côté, et de l'autre ce groupe dont nous avons déjà parlé, le cavalier foulant aux pieds un petit homme : c'est, croit-on, Constantin vainqueur du paganisme. Assurément il y a une sensible différence entre ce cavalier et notre guerrier combattant à pied ; d'autre part, rien n'indique qu'il faille appliquer aux bords du Rhin un principe dont jusqu'ici on n'a guère trouvé l'application qu'en Poitou. — Néanmoins, nous estimons que notre sujet peut encore plutôt représenter un prince chrétien (Constantin ou Charlemagne) vainqueur du paganisme, qu'un David ou un saint Michel.

Analyse des N°s 8 à 19.

Ces sujets qui décorent le cintre du portail représentent tous des animaux ou des êtres fantastiques. — Braun, préoccupé de leur découvrir une signification précise et constatant qu'ils sont placés à la porte, c'est à dire en dehors de l'église, veut y trouver la traduction du verset de l'Apocalypse (XXII, 15) : *Hors de ce lieu-là, les chiens, les empoisonneurs, les impudiques, les homicides, les idolâtres, quiconque aime la fausseté et la met en usage.* — C'est jouer sur les mots, car ces sujets ne sont pas plus en dehors de l'église que les images des Saints et de Dieu même que nous rencontrons sans cesse aux portes ; et, d'autre part, les sculpteurs des XIe et XIIe siècles ne se privaient guère de mettre près du sanctuaire même, sur des chapiteaux, ces monstres que Braun voudrait exiler à l'extérieur.

Le R. P. Beissel pense au contraire que ces sujets n'ont pas ici un sens nettement défini et ne constituent point une suite au sens étroit du mot : « dans la plupart des séries de ce genre, écrit-il, on trouve certaines figures qui doivent avoir été placées là comme symboles, mais beaucoup aussi qui sont simplement des créations fantaisistes du sculpteur. » Paroles fort justes en principe, mais dont il ne faudrait pas trop étendre l'application, sous peine de restreindre et de supprimer presque l'étude de l'iconographie ; d'ailleurs, le savant critique lui-même, une fois ce principe posé, ne dédaigne pas d'interpréter individuellement quelques-uns de nos bas-reliefs. — Nous sommes comme lui persuadé, d'après les si fréquents exemples que nous avons pu examiner en maint endroit, que ces sujets ne forment pas entre eux une suite rigoureuse ; il est évident cependant que ces monstres ne sont pas là de simples orne-

ments, comme ils le deviendront [1] plus tard, dans la statuaire du XIVe siècle, quand nous les verrons courir et grimper au milieu de rinceaux de feuillage ; ils ont au moins un sens général, et l'on peut voir en eux, à notre avis, la représentation des différents vices et vertus, ou, si l'on préfère, des diverses tentations qui assaillent le chrétien et des moyens qu'il doit mettre en œuvre pour les repousser.

N° 8. — Animal fantastique dont la tête pourrait rappeler celle du loup aussi bien que celle du sanglier; à cette tête sont soudées sans intermédiaire deux courtes pattes et une longue queue de serpent roulée en plusieurs anneaux, sur laquelle il se dresse. On remarquera que, par une disposition très curieuse, la tête est en dehors de ce compartiment et forme le chapiteau N° 22. — C'est peut-être avec raison que le R. P. Beissel voit ici un aspic, monstre à qui le moyen âge attribue généralement un corps de lézard; au-dessous de la tête de cet animal on aperçoit un petit homme renversé, qu'il semble prêt à dévorer : ce n'est pas là la représentation habituelle de l'aspic, que nos imagiers placent presque toujours avec le basilic, autre figure du démon, sous les pieds du Christ, par application des paroles du psaume 90 (verset 13) : *Tu marcheras sur l'aspic et sur le basilic* [2].

N° 9. — On a toujours vu ici une sirène féminine aux cheveux frisés, qui semble nager en se dressant sur sa queue de poisson et sur ses deux courtes pattes d'oiseau, tenant en main une rame ; mais, après un examen minutieux, nous nous demandons si nous n'avons pas plutôt sous les yeux une sorte de poisson fantastique muni de deux pattes, sur lequel serait assise la femme dont nous voyons le buste nu : en effet, ces deux pattes d'oiseau que l'on aperçoit en avant ne se rencontrent, croyons-nous, jamais dans la représentation des sirènes, qui n'ont pas non plus, généralement du moins, la queue bifurquée et les nageoires que nous observons ici. Nous n'osons cependant rien affirmer vu l'état de dégradation de la sculpture : l'une et l'autre hypothèse sont autorisées par les analogues existant sur d'autres monuments ; on trouve en effet un rameur à cheval sur un poisson à St-Étienne de Sens, et à peu près de même à N.-D. de Paris ; mais ces figures du XIIIe siècle passent pour personnifier l'Océan que nos artistes religieux du XIe et du XIIe siècle ne se préoccupaient guère de représenter. — Quant à la sirène, c'est certainement le sujet que l'on rencontre le plus fréquemment sur la façade des églises de cette époque : elle présente, à volonté, tant de sens différents ! Comme beaucoup de ces êtres fantastiques, elle caractérise tantôt une vertu, tantôt un vice : pour les uns, elle est le symbole de l'aspiration de l'âme vers Dieu [1] ; pour d'autres, elle figure le vice charnel, notamment sans doute quand elle relève dans sa main sa queue avec ce geste gracieux qui a fait de ce motif un des plus élégants sujets de nos chapiteaux romans ; — plus souvent encore, conformément à la légende païenne, elle représente la Tentation [2] : alors elle tient à la main un poisson, image de l'âme prise au piège de sa

1. Ou comme ils l'ont été, dès le XIIe siècle, sur quelques églises d'Italie ou de Provence (St-Gilles du Gard, etc.), qui nous montrent dans leurs frises ou leurs soubassements, par imitation sans doute de monuments romains de la décadence, des animaux employés à titre de simples ornements.

2. Il est curieux de signaler que cette traduction de la Vulgate ne répond pas rigoureusement au texte hébreu : celui-ci porte au lieu du mot « aspic » un des noms du lion.

1. M. de Longuemar, description du portail de St-Hilaire de Foussais.

2. Voir notamment les Bestiaires de Brunetto Latini, Guillaume le Clerc, etc.

beauté et de sa voix enchanteresse ; enfin, quand elle nage ou rame, comme ici, on peut, avec Braun, reconnaître en elle la figure de l'Antechrist, parcourant en tous sens la mer de la vie, à la recherche de victimes.

N° 10. — Sirène masculine barbue relevant des deux mains sa double queue de chaque côté de sa tête ; ce geste est très fréquent, comme nous venons de le dire ; on le retrouve sur les portes d'Aulnay, de Maillezais, de Civrai, de Dinan, etc... ; mais ce qui est rare c'est de trouver une sirène à figure d'homme et non de femme : il semble même que cette modification doive changer ici le sens symbolique habituel que nous indiquions ci-dessus. — Mais nous ne comprenons pas pourquoi Braun voit dans ce sujet « un géant, un Abraxas, image du blasphémateur et de l'impie. »

N° 11. — Sorte de harpie lourde et ventrue, à corps d'oiseau et à tête barbue de vieillard ; la queue paraît se terminer comme celle d'un poisson ; la barbe est frisée avec soin ; aux ailes et à la queue on remarque une sorte de galon perlé semblable à ceux qui bordent les vêtements des princes du XIIe siècle. — Aussi pourrait-on peut-être voir ici, soit une allusion à un seigneur impie de l'époque (ce que nous ne croyons guère), soit plutôt le portrait d'un des dignitaires de l'empire infernal. — Ce n'est pas en tous cas, comme le dit Braun, un basilic (animal à tête de coq et queue de dragon) ou un léviathan (sorte de reptile). — Ajoutons qu'un personnage du même type que celui-ci se trouve à la porte d'Aulnay, si pleine d'énigmes de ce genre ; — on retrouve aussi à Senlis et à Rouen (porte des Libraires) quelques sujets du XIVe siècle dérivés de celui-ci, mais ils n'ont plus qu'un sens satirique ou ne constituent même que de simples motifs d'ornementation.

N° 12. — Deux oiseaux debout, affrontés, de chaque côté d'un petit arbre dont les feuilles s'épanouissent au-dessus de leur tête. — L'espèce de ces oiseaux est difficile à préciser : on peut voir en eux des coqs, emblèmes de vigilance et aussi de résurrection, car ils s'éveillent avant les autres animaux ; — ou des colombes, qui incarnent la patience, selon Bruno d'Asti, et la prédication selon Yves de Chartres ; — ou encore, comme Braun, des perdrix, animaux voleurs qui dérobent et couvent les œufs des autres volatiles, et personnifient par suite le Démon ; mais pourquoi notre critique ajoute-t-il que le rameau placé entre les deux bêtes doit être le prix de la victoire de l'une sur l'autre ? elles ne paraissent guère se soucier de se battre, ni de remporter la palme ! Il semble plutôt que la répétition des deux animaux affrontés (disposition si fréquente sur les chapiteaux romans) et l'adjonction d'un arbre symétriquement placé entre eux aient été déterminées uniquement par la fantaisie du sculpteur dans un but de décoration ; — le R. P. Beissel remarque à ce propos que ce motif se rencontre souvent dans les dessins d'anciennes étoffes byzantines ou orientales.

N° 13. — Petit quadrupède élancé à longue queue, debout, paraissant prêt à bondir. — Braun voit ici le renard, personnification du mensonge et de la fausse doctrine ; ce pourrait aussi bien être le chat, emblème de la dissimulation. Le R. P. Beissel pense que le sculpteur a voulu simplement reproduire, à titre d'ornement, un de ces animaux qui peuplaient jadis la campagne de Remagen : une martre, ou un renard.

N° 14. — Braun décrit à peu près ainsi ce bas-relief : un être à buste d'homme et à queue de serpent ; accoudé, il appuie sa tête sur sa main droite et, de l'autre main,

ramène jusqu'à son oreille l'extrémité de sa queue ; c'est, dit-il, l'Aspic de l'Écriture, qui se bouche les oreilles pour ne pas entendre la voix de l'exorciste : image de ceux qui restent en dehors de l'Église pour se soustraire à la parole de vérité. — Ce serait, avouons-le, une bien singulière façon de se boucher les oreilles ! — Mais, autant que nous avons pu distinguer ce bas-relief dans l'ombre que projette sur lui l'auvent de la muraille, il nous a semblé que cette prétendue queue de serpent n'est pas une queue, mais un pied grossièrement taillé : nous aurions alors sous les yeux ce monstre étrange, ce cidipes, originaire de l'Éthiopie, homme doté d'une jambe et d'un pied uniques, il est vrai, mais tellement grands et vastes, que, pour se garantir du soleil de son pays, très chaud comme chacun sait, il n'avait qu'à se coucher ou s'accouder à terre, à l'ombre de son pied levé ! — Nous retrouvons au portail de Sens, dans la même position traditionnelle, ce précurseur du parasol (1).

N° 15. — Un gros oiseau, dont la forme rappelle celle de l'oie, les ailes entr'ouvertes, combat un serpent, qu'il saisit dans son bec ; le reptile s'enroule autour des pattes de son adversaire ; c'est du moins ce que nous croyons distinguer, et le R. P. Beissel semble avoir vu de même. — Mais, le critique que nous avons cité plus haut (2) trouve au contraire ici une huppe, personnification de l'orgueil, prise dans un piège dont elle essaie, à coups de bec, de briser les cordes : à notre avis, l'oiseau n'a guère l'aspect d'une huppe et la corde a tout l'air d'un serpent. — Peut-être est-ce un pélican, car, au dire de Brunetto Latini, il est l'ennemi des serpents qui se glissent dans son nid pour tuer ses petits ; ou bien, serait-ce simplement l'image de l'âme luttant contre le vice ?

N° 16. — Une sorte de cygne est debout sur un gros poisson dont il pique la tête à coups de bec. Ceci rappelle l'oiseau de mer qui représente « le bon chrétien, le bon preud'homme », et qui est aussi l'emblème de la sagesse, car il ne mange rien d'impur et sait construire son nid sur les roches à l'abri des tempêtes. Guillaume le Clerc dit de lui :

> « Puis s'en revent à sa maison
> Tez jors mangué bon peisson. »

On pourrait aussi, n'était le col allongé de l'oiseau, songer à l'aigle, image du Christ, pêcheur d'hommes, selon S. Isidore, parce que, du haut des airs, il fond sur les poissons et les enlève dans ses serres. — Mais le R. P. Beissel nous signale que cet oiseau singulier porte, dessinée sur le dos, une tête d'homme barbu : le sculpteur a-t-il en cela donné simplement libre carrière à sa fantaisie ? c'est probable, à moins qu'il n'ait voulu, ce faisant, renforcer ou préciser un sens symbolique que nous n'entrevoyons pas.

N° 17. — Une truie, debout, allaite ses trois pourceaux dressés contre elle : nous n'avons jamais rencontré ce sujet à une porte d'église. Le porc, seul, est quelquefois représenté, notamment à Saint-Hilaire de Foussais, etc., pour symboliser la débauche ; on trouve aussi sur plusieurs cathédrales le fabliau populaire de la truie qui file. — Mais le motif que nous trouvons ici est absolument spécial et il nous semble malaisé de l'interpréter ; en tous cas, nous ne voyons pas pourquoi Braun trouve dans notre animal la personnification de l'incrédulité « qui nourrit ses enfants du lait de

1. Récemment, un voyageur français, M. de Luzarche d'Azay, explorant les régions du Haut-Nil et de l'Éthiopie, a rencontré des indigènes, les Dankas qui ont la bizarre habitude de se tenir sur un seul pied pendant des heures entières. — Est-ce une relation altérée de cette coutume, qui aurait jadis donné naissance à la légende du cidipes ? ou bien n'y a-t-il là qu'une coïncidence vraiment curieuse ?

2. *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1872.

l'erreur » (!) ; ou pourquoi le R. P. Beissel y soupçonne une satire contre les Juifs.

N° 18. — Une sirène, coiffée avec soin, nage en tenant à la main un poisson (que Braun avait pris pour un couteau) ; elle en presse trois autres contre sa poitrine, et, dans son capuchon, rabattu sur son dos et ouvert comme une hotte, on en aperçoit trois encore. Ce sujet, ainsi représenté, est très rare et très curieux : bien entendu, tout ce que nous avons dit (au N° 9) de la sirène tenant un poisson, image de la Tentation, s'applique à plus forte raison à notre bas-relief. — Quant à l'exécution, elle paraît plus soignée que celle des sculptures précédentes : le visage a une certaine expression, et on remarquera le soin avec lequel sont taillées les écailles de la queue et la bordure de galon qui entoure le capuchon.

N° 19. — Le R. P. Beissel voit ici le basilic, faisant pendant à l'aspic qu'il signalait au N° 8 ; on peut, en effet, trouver au monstre qui nous occupe une tête de coq et un corps de dragon, bien que cette figure s'écarte énormément de celle à laquelle le XIIIe siècle nous a habitués dans ses nombreuses représentations du basilic sous les pieds du Christ. Quoi qu'il en soit, ce bizarre animal qui bat des ailes et se dresse sur les anneaux de sa queue, reçoit dans sa gueule ouverte une flèche : c'est évidemment l'image de la tentation repoussée, du vice vaincu. Plus souvent (notamment à Avallon, Civrai, etc.), on représente, à côté du monstre terrassé, le sagittaire ou le centaure qui vient de le transpercer ; mais, même en l'absence de ce chasseur symbolique, l'allégorie est assez claire.

Analyse des chapiteaux (N°s 20 à 23).

Ces chapiteaux, selon une disposition fréquente aux XIe et XIIe siècles, présentent le même dessin sur chacune de leurs deux faces libres. Au N° 20, c'est, au-dessus de feuilles dressées, un petit lion couché ; au N° 21, qui est d'une exécution beaucoup plus grossière, c'est une tête vue de face ; le N° 22, par une anomalie que nous avons signalée ci-dessus, est formé par la tête du monstre dont le corps occupe le compartiment N° 8 : au-dessous de cette tête, on croit distinguer un petit personnage renversé ; l'autre face de ce chapiteau est brisée. — Enfin, le N° 23 nous montre une sorte d'oiseau très mutilé, dont la tête semble former l'angle du chapiteau : vu l'état de la sculpture, on ne peut affirmer si ces deux oiseaux (un sur chaque face) ont chacun une tête distincte, ou si, selon une fantaisie qu'on retrouve en maint endroit, l'artiste ne leur a donné à tous deux qu'une tête commune.

Nous n'avons pu affirmer tout à l'heure que les sujets du cintre de la porte eussent une signification bien précise. Pour les chapiteaux, la question ne se pose même pas : évidemment, sauf pour le N° 22, les figures qui les décorent sont uniquement des motifs d'ornementation.

Quant aux bases de ces colonnes, on remarquera qu'elles sont ornées de griffes très simples, comme l'avait déjà signalé Ernst aus'm Werth.

Telles sont les observations que nous ont suggérées ces curieuses sculptures de Remagen : comme on le voit, elles cachent encore plus d'une énigme. Heureux si nous avons pu soulever un petit coin du voile ! Nous souhaitons, comme le R. P. Beissel le faisait déjà en 1896, que d'autres, plus hardis, achèvent d'expliquer ces problèmes, dont l'étude et la solution nous font connaître et apprécier toujours davantage les pieux artistes des siècles passés.

G. Sanoner.
Paris.

Saint-Seurin de Bordeaux et sa crypte.

OMME toutes les grandes cités gallo-romaines, Bordeaux a possédé plusieurs nécropoles où les défunts étaient portés le long des voies romaines qui partaient de ses portes. Ces nécropoles sont faciles à déterminer à l'aide des fouilles et des découvertes qui ont été faites à diverses époques, comme aussi par le récit des historiens qui ont été témoins de la persistance de leur renommée (1).

Les unes étaient pour les riches, les autres pour les pauvres : parfois toutes les classes se confondaient dans la même enceinte ; on a même acquis la certitude que païens et chrétiens venaient reposer dans le même lieu tant que la loi romaine demeura en vigueur. Il est possible que les sépultures chrétiennes se trouvent dispersées dans la banlieue de Bordeaux, sur plusieurs points, mais on doit croire qu'il existait là, comme ailleurs, un lieu plus recherché que les autres, parce que chaque chrétienté avait un centre où siégeait le chef et où s'administrait le baptême.

Le Christianisme est né au milieu des tombeaux dans les catacombes, il s'est propagé partout de la même façon sous la forme de collège funéraire ; il faut donc que nous cherchions à Bordeaux le champ de repos qui a de tout temps inspiré le plus de vénération et affiché le plus fermement ses prétentions à l'antiquité.

1. Aux abords de Sainte-Croix, Jouannet a signalé un grand nombre de cercueils en pierre contenant des monnaies du Bas-Empire (*Musée d'Aquitaine*. I. 221), 1823.

Sansas a rencontré des auges sépulcrales ornées de hachures et de ronds concentriques au chevet et au Midi de Saint-André. Le Blant, *Sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 90.

Nous trouvons toutes ces conditions réunies autour de la vieille église de Saint-Séverin, appelée aujourd'hui par contraction *Saint-Seurin*, au Sud-Ouest de la ville. Ce n'est pas qu'elle se recommande par une architecture très archaïque : son porche est du XIe siècle, sa nef du XIIIe, son chevet du XIIe. Son cimetière a disparu aussi, il est remplacé par une vaste place plantée d'arbres, les *Allées Damour* (1).

Passons du côté nord et nous trouverons un nom plus significatif, la *rue Saint-Étienne*, vocable qui concorde toujours avec la présence d'une église d'une haute antiquité. Il y avait là, en effet, au XVIIIe siècle, une église sous l'invocation du premier martyr qui passait pour le sanctuaire le plus ancien de la ville, et non sans motif. Si les titres nous manquent sur l'époque de son érection, nous avons du moins deux monnaies d'or, deux triens, qui établissent d'une façon indéniable que Bordeaux possédait à l'époque mérovingienne un atelier où l'on frappait monnaie à l'effigie de saint Étienne (2).

C'est là un fait considérable et qui mérite de fixer l'attention, car cet atelier ne pouvait pas être ailleurs que dans l'enceinte de l'église du même nom, et il implique comme conséquence une foule d'autres privilèges qui classent les ecclésiastiques monnayeurs au nombre des puissants personnages de la cité (3).

La prédominance, du moins momentanée,

1. Jullian, *Inscriptions romaines de Bordeaux*, p. 20.

2. Ces monnaies portent au droit : un buste diadémé et BURDICALA; au revers, une croix ancrée avec ces mots, en exergue : SCI STEFAN (*Ibidem*, p. 94).

3. Les églises jouissant du droit de battre monnaie à l'époque mérovingienne sont des monastères comme Saint-Martin de Tours, Saint-Flour, Saint-Martial de Limoges, etc.

du culte de saint Étienne sur le culte de saint Seurin, patron spécial de la ville de Bordeaux, aussi populaire que l'était saint Martin à Tours, n'est pas un fait normal, les saints locaux l'emportent ordinairement sur les autres ; témoins : saint Flour, saint Médard, saint Martial, saint Martin dont les effigies figurent sur des monnaies en Auvergne, en Limousin, à Soissons et à Tours. Pour que le proto-martyr Étienne ait pris la place politique la plus en vue, il faut supposer qu'il avait manifesté sa puissance miraculeuse dans une occasion solennelle. Dans son livre *De gloria martyrum*, Grégoire de Tours ne cite qu'un seul prodige de saint Étienne, et cet événement a pour théâtre l'église Saint-Pierre de Bordeaux.

Cette église qui, pour moi, est la même que celle de Saint-Étienne, possédait une crypte sous le maître-autel, et un jour une vieille femme, venue pour prier, y avait été renfermée par mégarde (1). Pendant la nuit, elle assista à une scène émouvante : les portes du temple s'étant ouvertes, elle entendit comme le murmure d'un rassemblement, puis les gémissements d'une foule d'âmes qui attendaient le premier martyr pour les conduire à la délivrance de leurs peines. Enfin, saint Étienne arriva couvert de vêtements blancs et s'excusa d'arriver le dernier ; il avait été retenu, disait-il, par la nécessité de sauver des navigateurs en détresse qui avaient imploré son aide.

Bordeaux est un port ancien qui a toujours été fréquenté par les mariniers de la Garonne et de l'Océan. On comprend très bien que saint Étienne ait eu l'occasion d'assister à un naufrage et d'accomplir un sauvetage dont le retentissement parvint jusqu'aux oreilles de Grégoire de Tours. Son récit semble bien fait pour nous le présenter comme le protecteur habituel du port et nous explique sa popularité.

Je trouve une autre singularité dans le théâtre de l'apparition. Ordinairement les saints manifestent leur puissance dans le sanctuaire qui leur est consacré. Ici, la scène de la vision se passe dans une église dédiée à *saint Pierre*, et le récit fait mention d'une crypte sous l'autel majeur (1).

Dans quel quartier la chercherons-nous ? Ce ne sera pas dans l'église Saint-Pierre actuelle, qui, on le sait, est une fondation du XIIIe siècle, élevée sur l'emplacement du port romain de Bordeaux (2). Dans l'incertitude où nous sommes, il est plus naturel de se tourner du côté de l'enclos de Saint-Seurin, c'est-à-dire vers le premier centre chrétien de Bordeaux, là où fut érigée l'église Saint-Étienne. On voit dans l'histoire que la plupart des basiliques avaient plusieurs patrons ; on peut donc présumer que la basilique de Saint-Étienne est la même que celle de Saint-Pierre. Dans tous les cas, si on en fait un édifice distinct, comme à Autun, à Vienne et à Sens, il ne faut pas l'éloigner de ce groupe de Saint-Seurin.

La date de l'importation du culte de saint Étienne à Bordeaux peut être fixée assez facilement ; elle est postérieure à l'année 415, c'est-à-dire à l'année où ses reliques furent découvertes à Jérusalem. On doit croire que le bruit de cet événement se répandit au loin très rapidement, car il n'est guère de diocèse qui n'ait tenu à honneur de se procurer quelque parcelle de son corps. Le cours du Ve siècle a vu surgir

1. *De gloria martyrum*, cap. XXXIV.

1. « Hujus enim basilicæ altaris posita in altum pulpita locatum habetur, cujus pars inferior in modum cryptæ ostio clauditur, habens nichilominus et ipsa cum sanctorum pignoribus altare suum. » (*De gloria martyrum*, 33.)

2. Ch. Braquehaye, Mémoire lu à la Sorbonne en 1879 sur *Les basiliques de St-Martin et de St-Pierre de Bordeaux*.

assurément la plupart des basiliques érigées au premier martyr [1]. Le culte était libre alors, l'évêque contemporain aurait pu élever celle de Bordeaux au centre de la ville, cependant il préféra la banlieue. Je vois là une intention d'honorer saint Seurin, inhumé dans un petit oratoire depuis le commencement du Ve siècle (410-420), au milieu de la grande nécropole du Sud-Ouest de Bordeaux ; on en fit autant à Tours pour la sépulture de saint Martin, à Autun pour la sépulture de saint Symphorien, à Déols pour la sépulture de Ludre et de Lusor, à Nantes pour les martyrs saint Donatien et saint Rogatien, et dans bien d'autres localités à rechercher.

Qu'il nous suffise de répéter ici que les générations chrétiennes des premiers siècles se plaisaient à accumuler les sanctuaires autour des tombes célèbres et que le culte de saint Pierre lui-même a débuté en Gaule dans les cimetières : témoins les fondations des Aliscamps d'Arles, de Vienne, d'Autun, d'Angers, etc.

C'est là qu'il faut placer également le premier baptistère de Bordeaux sous l'invocation de saint Jean-Baptiste pour se conformer à un usage universellement adopté, le cimetière étant le principal lieu de réunion, dans toutes les chrétientés, au moins jusqu'au VIIe siècle.

On ne peut refuser aucun privilège à l'enclos de Saint-Seurin quand on sait à quel point les imaginations pieuses avaient exalté le prix d'une sépulture en cet endroit. Tout le terrain qui s'étend devant l'église, comme au Midi jusqu'à la rue Judaïque, était couvert de tombes, et il n'est pas sûr que les alentours de Saint-Étienne, au Nord, jusqu'à une grande distance, n'aient pas été aussi occupés par les défunts. Toutes les fois que le sol des Allées Damour a été remué, on y a exhumé des sarcophages très ornés faits pour être exposés au grand jour et des inscriptions funéraires dont la date remonte aux premières générations chrétiennes. A l'intérieur de l'église on avait de tout temps fait place à certains personnages privilégiés, sans pour cela rejeter les sépultures les plus anciennes des temps mérovingiens, en sorte que la circulation était devenue difficile au XVIIIe siècle. En 1774, le Chapitre de Saint-Seurin invoqua ce prétexte pour faire vendre un certain nombre de tombes de marbre dont on a omis de conserver la description. Il y en avait bien d'autres dans les couches profondes du sous-sol ; elles furent entrevues quand on ouvrit des tranchées pour la construction du calorifère, on parvint même à sortir des fouilles un énorme sarcophage de calcaire parallélipipède qui est aujourd'hui exposé dans la cour du Nord de l'église où il représente le type des monuments funéraires fabriqués au Ve siècle.

Il n'y a pas très longtemps que le spectacle du cimetière de Saint-Seurin a disparu [1]. Au commencement du XIXe siècle, les promeneurs du quartier faisaient encore des bancs avec les sarcophages de pierre, ou avec leurs couvercles dispersés çà et là. Cette accumulation de sépultures sur un seul point avait échauffé l'imagination populaire qui veut toujours du merveilleux partout ; des légendes pareilles à celles des Aliscamps d'Arles se développèrent sur les bords de la Garonne et donnèrent à la nécropole bordelaise un renom étonnant [2].

1. L'église Saint-Étienne était construite en petit appareil, avec rangs de grosses briques, nous dit le sacristain Barbe (*Histoire de l'église collégiale de Saint-Seurin*, Cirot de la Ville, p. 33. Bordeaux, 1867. 1 vol. in-4°).

1. Millin, *Voyage dans le Midi de la France*, IV, 625.

2. Voir l'*Histoire littéraire de la France*, t. XXII, p. 637, pour juger du rôle de ce cimetière dans la poésie du moyen âge.

On répétait qu'elle avait été consacrée par Jésus-Christ en personne, en présence des sept principaux apôtres des Gaules, et qu'il n'existait dans le monde que deux cimetières privilégiés : celui d'Arles et celui de Saint-Seurin de Bordeaux. On reconnaît bien là l'exagération et l'emphase des troubadours qui chantèrent les mystères religieux comme les hauts faits de nos héros (1). A les entendre, les preux de Charlemagne et Roland lui-même auraient été ensevelis à Bordeaux. Ce qui est plus certain, c'est que les évêques et les principaux personnages de l'église de Bordeaux s'y sont fait transporter pour reposer à côté de saint Séverin dont les reliques attirèrent un grand nombre de pèlerins.

La présence d'un corps saint ne va pas ordinairement sans une crypte plus ou moins ancienne, surtout dans les localités où son culte a traversé les âges sans faiblir (2). Pénétrons dans l'église Saint-Seurin, avançons vers le haut de la nef et nous verrons une double descente dans le sous-sol qui nous annoncera l'existence d'un autre édifice plongé dans l'obscurité. Je m'attendais à trouver cette crypte sous le sanctuaire comme dans les autres églises, mais je m'aperçois que le chevet a été allongé. Elle devrait se révéler autrement que par des escaliers ; l'extrados de ses voûtes devrait saillir au-dessus du niveau de la nef, tandis qu'aujourd'hui j'arrive de plein pied du porche d'entrée jusqu'aux marches du nouveau sanctuaire sans rencontrer le moindre dénivellement. Je soupçonne alors que l'église a subi de grandes modifications et en consultant les archives de la collégiale Saint-Seurin, j'apprends qu'au début du XVIIIe siècle les chanoines firent apporter trois mètres de remblais autour de la crypte.

Avant l'exécution de ce travail, l'intérieur de l'église présentait un singulier aspect que je vais retracer.

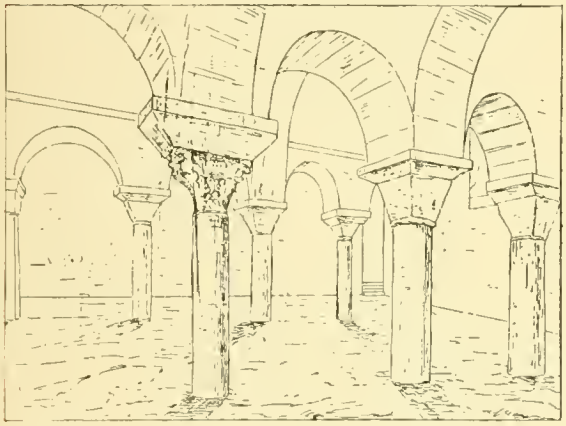
Les sépultures notables qu'on y apportait de temps à autre étaient loin d'égaler l'entassement qui se produisait à l'extérieur par suite de la fréquence des inhumations dans le cimetière ; son dallage demeurait toujours singulièrement au-dessous du terrain environnant. Au XIe siècle, le niveau extérieur avait monté de $2^{m},50$ environ, c'est pourquoi le porche roman fut établi à la hauteur où nous le voyons ; il y avait convenance de le mettre en harmonie avec le sol extérieur. Les fidèles qui entraient dans l'église étaient donc obligés de descendre des marches dont le nombre augmenta avec l'accumulation des siècles. On en comptait une quinzaine vers 1700. Il en était de même dans toutes les vieilles églises avant que les travaux de nivellement fussent exécutés, parce que toutes avaient pour ceinture un cimetière.

Il est indispensable de se remémorer tous ces faits avant de pénétrer dans la crypte de Saint-Seurin, autrement on ne comprendrait pas la série des transformations qu'elle a subies avant de tomber à l'état de souterrain. Il est nécessaire aussi de se rappeler que les basiliques antérieures au Xe siècle n'avaient pas de déambulatoire autour de leur chevet, qu'elles étaient exiguës et que l'enceinte de la crypte était la même que l'enceinte extérieure de l'église. On devine déjà toutes les conséquences de ces prémisses.

1. Au XVIIe siècle, on lisait sur les murs de l'église une inscription, aujourd'hui disparue, dont Lopes et Louvet nous ont conservé le texte : « In mundo duo sunt cemeteria celeberrima præcipua sacrosancta, » etc. *L'église métrop. et primatiale Saint-André de Bourdeaux*, par H. Lopes, Bourdeaux, G. de la Court, 1668, in-4°, p. 120. Louvet. *Traité en forme d'abrégé de l'histoire d'Aquitaine, Guyenne et Gascogne.* Bordeaux, in-4°, 1659, p. 122.

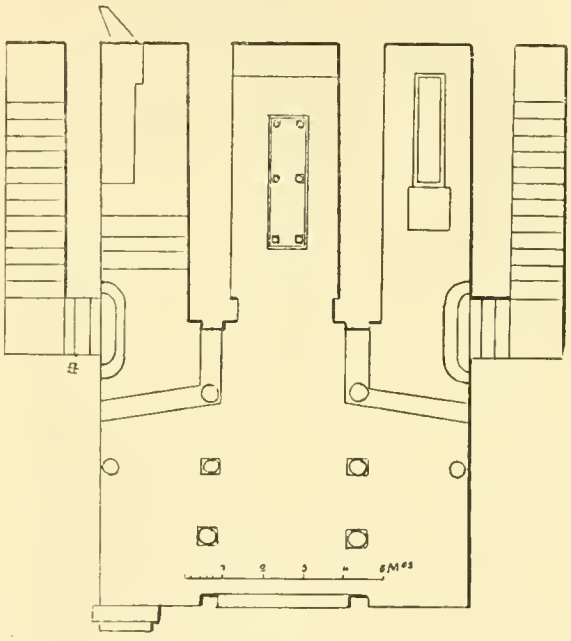
2. Nous avons en main de nombreux exemples pour prouver que les confesseurs ont eu leur crypte comme les martyrs, témoins saint Honorat d'Arles, saint Vénérand de Clermont, saint Aubin d'Angers.

Dès que nous connaîtrons bien la crypte et que nous aurons entrevu sa haute antiquité, nous aurons une opinion exacte sur l'étendue de la basilique supérieure qui la surmontait. Le sous-sol à examiner a 12m,40 de longueur, nef et abside comprises, 9m,20 de largeur et 4m,10 de hauteur. L'espace réservé au public se partage en trois nefs voûtées en berceau et séparées par quatre petites arcades cintrées reposant sur des colonnes pourvues d'astragales. A chacune de ces nefs correspond, à l'Orient, une sorte d'abside rectangulaire, profonde de 5 mètres, voûtée aussi en berceau. Dans celle du milieu se voit le cénotaphe de saint Fort, sous le toit duquel les mères viennent tous les ans apporter leurs enfants pour obtenir la faveur d'une vigoureuse santé ; dans le collatéral de droite, un tombeau attribué à une sainte Véronique ; dans le collatéral de gauche, deux tombeaux alignés à la suite l'un de l'autre, et dont l'un est attribué à une sainte Bénédicte.



Église Saint-Seurin de Bordeaux — Vue de la crypte, 1903.

Les deux escaliers par lesquels on descend dans la confession de Saint-Seurin de Bordeaux paraissent neufs, et ils le sont en effet, tout au moins dans les treize premières marches parallèles à l'axe des basses nefs ; ils sont l'œuvre de M. Magne, l'architecte bien connu, qui, en visitant le sous-sol, aperçut dans le mur occidental des traces d'ouverture aveuglées et chercha les moyens de rétablir les accès primitifs qui sont les mieux entendus pour faciliter la circulation. Dès qu'il eut enlevé le remplissage, il trouva encore en place les anciens gonds des portes qui se trouvaient jadis avant les cinq dernières marches ; il a donc bien fait de ramener les descentes aux débouchés prévus par le premier constructeur et de fermer les deux autres descentes qu'on avait imaginé, je ne sais à quelle époque, de percer l'une dans le couloir du Nord et l'autre à l'entrée du couloir du Sud [1]. Cela ne veut pas dire que chaque escalier ait toujours eu deux paliers et deux détours. Il est évident, après ce que nous avons constaté, que le nombre des marches a varié avec le niveau du dallage de la nef et que plus on remonte dans le passé, plus il faut réduire la longueur des escaliers.



Église Saint-Seurin de Bordeaux. — Plan de la crypte, 1823.

1. Voir la planche ci-contre publiée par Cirot de la Ville dans son *Histoire de la collégiale de Saint-Seurin* et dans le *Musée d'Aquitaine* de 1823.

L'aspect actuel du sous-sol de Saint-Seurin produit l'impression d'un sanctuaire indéfinissable ; les absides profondes, les tombeaux de marbre rangés le long des murs, la répétition des nefs, l'obscurité absolue qui règne partout faute de fenêtres, lui communiquent la physionomie d'une catacombe où les défunts seuls peuvent être admis à séjourner, à l'exclusion des vivants, et cependant, quand on s'arrête à considérer attentivement tous les recoins, on aperçoit deux autels, l'un très brut dans l'abside de droite, l'autre plus orné dans le fond de l'abside du milieu : il faut donc croire qu'à une époque indéterminée on y a célébré la messe en présence des fidèles à certains jours de fête.

D'autre part, si on examine le mur d'enceinte qui ferme le sous-sol à l'Ouest, on aperçoit, encastrées dans la maçonnerie, des plaques de pierre blanche portant en relief des dessins formant des entrelacs, les unes entières, les autres fragmentées, décorations qui, de l'avis de tous les connaisseurs, portent bien la marque de l'art mérovingien. A côté de ces plaques sont encore encastrés çà et là quelques morceaux de sculpture en forme de bandes, les unes de $0^{m},15$, les autres de $0^{m},18$ de largeur sur lesquels courent des galons entrelacés (1). Ces bandes ne pouvaient servir qu'à former des frises à la hauteur des impostes, elles étaient dans le goût de l'époque mérovingienne ; elles se sont présentées ailleurs, notamment à Nantes, comme des bandes de terre cuite sur laquelle on avait imprimé des entrelacs, des chasses, des animaux marins et terrestres, et décoraient la plus vieille église de la ville dédiée à S. Similien, premier évêque authentique du diocèse. Deux morceaux de frise se voient encore à l'Occident, à la hauteur du sommet des arcades des travées, placés symétriquement dans deux coins opposés, voisins des escaliers. Il y a encore un autre fragment de décoration encastré aussi dans le même mur du fond, c'est une sorte de mitre triangulaire dont les dessins se composent surtout de feuilles de palmier très serrées qui ont le même caractère d'antiquité que les entrelacs (1). Nous aurions bien d'autres descriptions à faire sans doute si le monument n'avait pas été mis au pillage au temps des Sarrasins, nous en possédons assez cependant pour affirmer qu'avant le VIIIe siècle, la basilique de Saint-Seurin possédait une crypte décorée avec un grand luxe d'ornementation. Le marbre, qui était alors très commun, avait été réservé pour les alentours du tombeau, pour l'abside centrale elle-même, et les plaques de calcaire que nous voyons étaient employées pour le revêtement des parois de la nef (2). Voilà le fait le plus certain qui saute aux yeux des visiteurs.

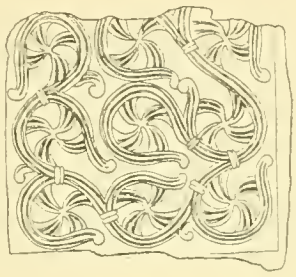
Si on considère ensuite l'architecture du monument, ses colonnes, ses travées, ses nefs, son enceinte, on se persuade aisément qu'on est dans une sorte de musée où les générations successives ont recueilli les débris qu'elles rencontraient dans les décombres, et accommodé les différentes parties au goût de chaque époque. Les murs portent les traces de nombreuses reprises, les impostes ne sont pas partout à la même hauteur, la simplicité et la nudité des murs crépis à la chaux forment un contraste choquant avec les plaques de revêtement sculptées, aucune harmonie n'apparaît dans l'agencement des supports qui divisent les travées, enfin les meilleurs juges sont déconcertés par ce défaut d'unité comme par

1. Voir à la page 465 la figure n° 4.

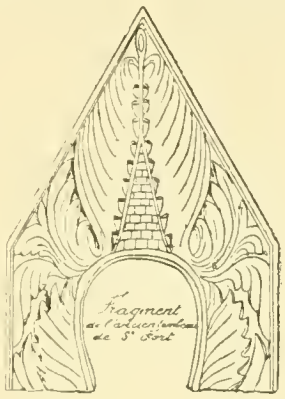
1. Voir p. 465 la figure n° 3.
2. Ibid., n°s 1 et 2.

la singularité du plan. Il nous faudra pousser très loin l'observation de tous les détails pour parvenir à saisir le point de départ de cette crypte et nous rendre compte des transformations qu'elle a subies pour arriver au point où nous la trouvons aujourd'hui.

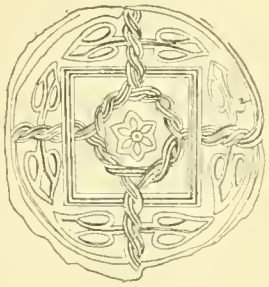
Dans tous les cas, une conclusion évidente ressort de l'exposition des débris en question. On ne prend pas tant de dispositions pour orner une confession de saint destinée à rester dans une obscurité perpétuelle; on doit nécessairement supposer que le décorateur travaillait dans un sous-sol percé de deux fenêtres au moins qui sont à chercher à droite et à gauche, et d'une troisième pratiquée à l'Orient. Pour comprendre comment les jours pouvaient introduire la lumière dans le sous-sol, il



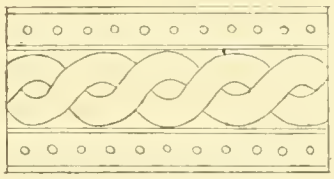
1



3



2



4

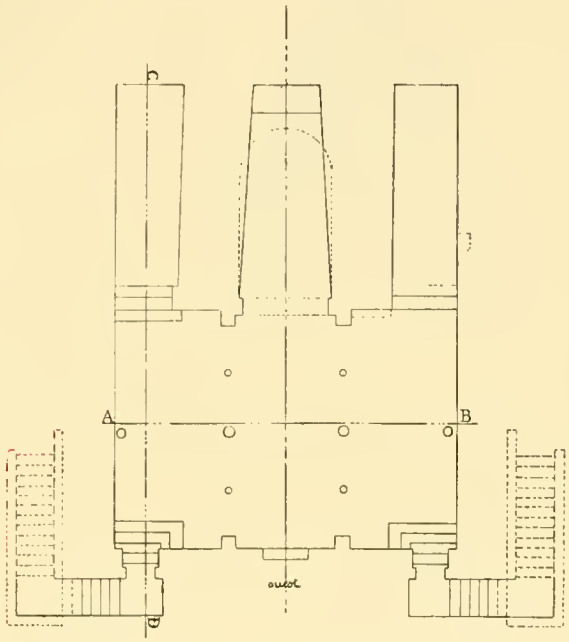
Église Saint-Seurin de Bordeaux. — Ornements mérovingiens de la crypte.

faut se reporter par l'imagination à l'époque primitive où le sol environnant était plus bas de trois mètres et où le plan très simple de la basilique ne comportait pas de bas-côtés. En faisant le tour du chevet à l'extérieur, au milieu des tombes qui remplissaient le cimetière, on devait assurément voir au-dessous des fenêtres du sanctuaire les petites ouvertures percées pour éclairer l'étage inférieur de la crypte [1]. Cette histoire d'enfouissement est celle de la plupart des édifices religieux, il n'y a donc pas lieu de s'arrêter à une démonstration étendue, pas plus que pour décrire l'état ancien du chevet masqué aujourd'hui par un allongement de l'église du côté de l'Orient. L'enceinte de la basilique n'était pas plus étendue que la superficie de l'étage inférieur, le plan de la crypte est toujours la figure du sanctuaire qui la surmonte dans les premiers édifices chrétiens, les deux parties sont liées ensemble, comme inséparables et terminent invariablement toute la basilique vers l'Orient. Quand une confession a cessé

1. Plus tard, à l'époque romane, les fenêtres de la crypte prirent jour dans les bas-côtés de la nef.

d'occuper l'extrême chevet, comme à Saint-Seurin, on peut donc affirmer qu'il y a eu allongement, et cette induction se confirme par la vue de l'architecture du chœur qui est toute différente du style de l'église.

On objecterait en vain que la crypte se prolonge par des caveaux ou des couloirs sous le chœur actuel ; il est visible que ces additions irrégulières sont plus modernes que la partie soutenue par des travées, elles



Saint-Seurin de Bordeaux — Plan actuel de la crypte.

n'ont été adoptées par les chanoines de la collégiale de Saint-Seurin que pour loger les sépultures des dignitaires de leur Chapitre après le XIIe siècle, comme on l'a fait dans bien des cathédrales.

Il ne faut pas s'appuyer davantage pour le travail de restitution que nous tentons sur l'extrémité ou la forme des compartiments qui terminent la crypte à l'Orient, il faut descendre sous terre par une lucarne pratiquée aux pieds du cénotaphe de saint Fort. A 0^m,50 de profondeur, on y rencontre une aire bétonnée à la manière antique et circonscrite par une murette circulaire façonnée en briques romaines, qui nous représente rigoureusement la forme d'une abside dont le développement ne dépassait guère les limites du compartiment supérieur. M. Magne, l'architecte, en a eu connaissance et il a été si frappé de son existence, qu'il l'a relevée sur ses plans et marquée par un pointillé, qui confirme les observations faites par M. R. de Lasteyrie lui-même pendant le mois d'avril 1903.

Cette découverte n'est pas une singularité, elle concorde avec l'abside qu'on a trouvée dans les fouilles profondes de la basilique de Saint-Martin à Tours, avec les absides qu'on a découvertes à Nantes dans les églises gallo-romaines et mérovingiennes de Saint-Similien et de Saint-Donatien et ailleurs.

Quand des ouvriers se servent de briques pour une abside, ils continuent ordinairement leur manière de faire dans le reste de la construction et marquent tout au moins leur passage par quelques chaînes de briques qu'ils marient au petit appareil pour le lier à diverses hauteurs. Ce procédé, importé par les Romains, a été connu à Bordeaux comme dans les autres villes de Gaule, il a servi à construire dans l'enclos de Saint-Seurin un édifice décoré de chaînes de briques qu'on nommait *le presbytère de saint Étienne*, et qui n'était sans doute que l'église antique dédiée à ce saint et convertie en habitation [1]. Les auteurs qui en parlent le jugent comme un édifice romain, à raison des rangs de briques qui rappelaient la physionomie du palais Gallien.

J'ai cherché sans succès dans les murs de la confession la trace de l'emploi des briques et du petit appareil ; je n'en ai aperçu nulle part. A travers le lait de chaux qui recouvre les murs partout, on entrevoit que les moël-

1. Cirot de la Ville, *Ibidem*, p. 133.

lons sont plus gros que l'appareil antique, et pourtant Cirot de la Ville assure qu'on a rencontré une maçonnerie en petits moellons en sondant les murs pour établir des portes ou des fenêtres. Il est possible que des vestiges de la confession gallo-romaine de Saint-Seurin soient demeurés en place, mais ils sont masqués par un rideau de maçonnerie qui nous empêche de les reconnaître.

Dans les églises, le sous-sol est toujours retouché et renforcé. Quand on agrandit l'étage supérieur, on augmente souvent l'épaisseur des maçonneries pour éviter les éboulements, c'est ce qui est arrivé certainement dans l'édifice dont nous parlons. Nous ne pouvons donc ressaisir le plan du sous-sol qu'en nous aidant des constatations faites ailleurs.

Il est avéré par diverses fouilles opérées soigneusement que les premières confessions étaient exiguës, leur capacité était combinée pour loger le tombeau, un autel à la tête, et un petit vestibule réservé au bas d'un escalier unique pratiqué sur l'axe du monument. Parfois, il n'y avait pas même la place de l'autel. La confession de Saint-Julien du Mans, composée uniquement d'un hémicycle, avait $2^{m},25$ de profondeur sur $1^{m},55$ de largeur; elle ne pouvait donc contenir que le tombeau. Les cryptes de Saint-Martial se composaient d'une succession de trois salles rectangulaires peu spacieuses. D'autres, comme celle de Saint-Maximin de Trèves, figuraient en plan trois demi-cercles concentriques, mais c'est là une exception ; j'incline plutôt à me représenter le sous-sol de Saint-Seurin comme une abside unique un peu allongée, profonde de quelques mètres, suffisante pour contenir le sarcophage du patron, un autel contre la tête et un petit oratoire au devant. L'abside centrale, enterrée aujourd'hui, augmentée de la nef qui lui fait face, nous donne une longueur de dix mètres ; elle pouvait donc suffire à l'installation d'une confession gallo-romaine dans les limites du sous-sol actuel ; c'est pourquoi j'imagine qu'on retrouvera, quand on voudra, les prolongements des maçonneries du Ve siècle sous les gros murs qui séparent l'abside centrale des collatéraux.

Dans ma restitution, je ne tiens pas compte de ces collatéraux érigés à droite et à gauche, je les considère comme des additions postérieures, parce qu'il est sans exemple qu'à l'époque gallo-romaine on ait adopté cette forme de confession, même quand on avait plusieurs sépultures inséparables à loger ensemble (1). Dans les confessions contemporaines de Saint-Vénérand, à Clermont, et de Saint-Thaumaste, à Poitiers, les trois sarcophages sont côte à côte sous une simple voûte en berceau. Saint Seurin est un évêque du commencement du Ve siècle ; sa biographie, très sommaire, ne laisse pas soupçonner qu'il ait été inhumé avec des acolytes; il n'y a donc pas lieu de s'arrêter à l'examen du chevet multiple dans le problème des origines.

Si le mobilier actuel était celui des premiers temps, si aucun élément nouveau n'avait été introduit dans la crypte depuis le Ve siècle, si chacune des trois absides avait été maintenue dans son état normal, mes conclusions seraient moins rigoureuses. Mais je ne vois partout que des choses incohérentes. Dans l'abside du Sud, l'autel formé d'un massif de maçonnerie carré a un aspect archaïque et grossier qu'on ne peut dater faute de style.

Qui sait s'il n'était pas d'abord dans l'abside du milieu avec sa table de marbre blanc

1. Le sacriste Barbe nous dit que de son temps on apercevait quelques portes murées dans les collatéraux et dans ces 3 caveaux des armoires à reliques.

pour célébrer la messe en l'honneur de saint Fort, le patron de la crypte ? On peut le penser en lisant les notes de l'abbé Barbe, sacriste de l'église au XVIIIe siècle, car il nous dit que devant le tombeau de saint Fort se trouvait un autel avec table de marbre. On y invoquait le Sauveur, ce qui est conforme aux usages répandus dans toute l'Église : c'est-à-dire que l'autel d'un tombeau portait le titre du saint inhumé joint à une autre invocation. Dans la crypte de Saint-Gall, l'autel est dédié à saint Gall et à Notre-Dame. Il n'y a donc pas lieu de tirer de la présence d'un autel érigé dans une confession des conséquences aussi étendues que celles dont Cirot de la Ville s'est fait le porte-voix (1).

Le tombeau logé dans le collatéral sud n'a rien de gallo-romain, il est d'une facture mérovingienne, les deux extrémités étant de largeur inégale, et rien n'empêche de croire qu'il ait été emprunté aux fouilles de l'église supérieure comme ceux de l'abside du Nord. Dans tous les diocèses, les cryptes ont servi de dépôt pour les sarcophages qui piquaient la curiosité. Je suis seulement surpris ici que les prescriptions des rites aient été observées, tandis que dans l'abside principale elles ont été violées. Dans cette dernière l'autel est, en effet, repoussé jusqu'au fond de l'abside, et le cénotaphe de saint Fort est en avant. On peut dire en toute vérité que tout est bouleversé dans la confession et qu'il ne reste rien des temps voisins de l'existence de saint Seurin.

Il en est de même dans le sous-sol de la crypte au lieu même qui devait être réservé au corps de saint Seurin. Quand on plonge le regard par la trappe ouverte derrière le cénotaphe, à l'endroit où les fondations de l'abside gallo-romaine sont visibles, on aperçoit les pieds étroits de trois sarcophages qui sont loin d'être contemporains du monument; ils sont inégaux et légers comme les sarcophages des VIIe et VIIIe siècles. A leur place, on s'attendrait plutôt à rencontrer un seul et unique sarcophage, énorme et rectangulaire comme tous ceux du Ve siècle, comme le tombeau considérable qui est sorti des fouilles du calorifère et qui est exposé dans la cour du Nord de l'église. Pour expliquer la présence de ces trois sarcophages de pierre dans l'abside centrale à l'endroit le plus honorable, sous le tombeau de saint Fort, il faut supposer que nous avons trois sépultures vénérables d'évêques qui ont été insérées là pour servir de piédestal au tombeau de saint Seurin, dans les remaniements du IXe ou Xe siècle.

Au VIe siècle, on concevait les confessions ou les cryptes tout autrement, surtout dans les églises fréquentées par de nombreux pèlerins, comme l'était la basilique de Saint-Seurin. Ce n'est pas une pure supposition : Grégoire de Tours nous représente ce saint personnage comme le patron principal de la cité, le grand protecteur auquel on a recours dans les calamités : « Si la ville, dit-il, est en proie à la peste, ou à un ennemi ou à quelque sédition, la multitude accourt à la basilique du saint, s'impose des jeûnes, célèbre des veilles, se livre à de dévotes oraisons et bientôt la ville est sauvée du malheur (1). »

En pareil cas, la reconnaissance des habitants se traduit par des *ex-voto :* un ciborium doré, des couronnes, des tentures, des inscriptions élogieuses qui se placent sur le sarcophage et sur les murs de la crypte. Le caveau primitif, devenu trop étroit pour contenir la multitude qui vint

1. Cirot de la Ville voit dans la crypte de Saint-Seurin le type perpétué d'une basilique dédiée au Sauveur qui aurait disparu au XIe siècle

1. *De gloria confessorum*, cap. XLIV.

s'agenouiller près du saint, se transforma certainement en oratoire somptueux et prit les proportions que nous avons sous les yeux. Connaissant la popularité de saint Seurin au VIe siècle, je ne suis plus surpris d'apercevoir sur les murs des plaques ornées de dessins gracieux qui nous révèlent un grand raffinement de décoration et je cherche instinctivement des traces de dallage en marbre, des restes de fresque et de mosaïque semblables à ceux qu'on a trouvés à Saint-Irénée de Lyon.

Par la crypte de Jouarre (Seine et Marne), nous pouvons nous faire une idée de la richesse des matériaux qu'on employait aux temps mérovingiens ; on puisait alors à pleines mains dans les monuments païens abandonnés et on apportait devant les autels chrétiens tout ce qui était capable de rehausser l'éclat du sanctuaire. Il y a dans la confession de Saint-Seurin huit colonnes de marbre antiques qui servent de supports aux voûtes, elles ne sont pas du même module ; trois sont couronnées encore de chapiteaux de facture antique, qui n'ont pas été faits pour elles ; les autres portent des cubes de pierre blanche à peine dégrossis qui accusent un raccommodage plus récent (1). Évidemment cet arrangement grossier n'est pas contemporain de Grégoire de Tours et de l'emploi des entrelacs et des frises dans la décoration. Tous ces matériaux, j'en ai la conviction, étaient déjà dans la crypte au XIe siècle, mais ils étaient employés d'une autre manière. Les travées étaient moins nombreuses sans doute, les chapiteaux se mariaient mieux avec leurs colonnes, et leurs abaques supportaient des architraves épaisses de bois ou de pierre comme à Jouarre et à Saint-Germain d'Auxerre ; le socle, au lieu d'être enfoui, donnait de la grâce aux supports en apparaissant au-dessus du dallage (1). Quand on restitue un édifice mérovingien, il faut toujours lui attribuer une certaine harmonie et un peu de la correction antique qui se remarque dans les beaux sarcophages de marbre blanc déposés le long des murs et dont les rinceaux ont une grande affinité avec les dessins des plaques. Il est possible que ces monuments funéraires aient été cachés dans la terre à une certaine époque, mais on peut être certain qu'ils ont été jadis exposés au grand jour et qu'ils composèrent le mobilier de la crypte mérovingienne (2).

Dans l'état actuel, l'assemblage des matériaux est choquant, parce qu'ils ont passé par deux chantiers d'âge différent, les sommiers des voûtes ne concordent plus avec l'ampleur des abaques. Voyez les colonnes qui, contre les murs du Nord et du Sud, reçoivent la retombée des arcs doubleaux (voir page 470); celles-là n'ont pas été touchées depuis le IXe siècle, assurément, elles sont à l'abri de tout accident, elles attestent le peu de goût qui présidait aux agencements de cette époque et l'état dans lequel se présentaient tous les supports avant les écroulements et les réfections modernes (3). Je ne présume pas de changements dans la structure des pilastres adossés aux extrémités de la nef principale, leur antiquité semble attestée par la présence des frises à entrelacs qui sont encastrées au-dessus dans une vieille encoignure

1. Voir la planche de la page 463.

1. Jouannet suppose sans motif que les supports primitifs se composaient de pilastres et de piliers rectangulaires. L'usage de la colonne est plus ancien. (*Musée d'Aquitaine*, T. I.)

2. Voir les planches publiées par Cirot de la Ville dans son *Histoire de Saint Seurin* et par Le Blant dans son livre : *Les sarcophages de la Gaule chrétienne.*

3. Après la chute des voûtes du chœur, en 1698, on fut obligé de remplacer 10 à 12 douelles des arceaux et les chapiteaux fracassés par des cubes de pierre blanche. (Cirot de la Ville, *ibid.*, p. 295).

que les écroulements n'ont jamais atteinte, ni au Sud, ni au Nord. Voilà des témoins de la construction mérovingienne à interroger.

Les Barbares qui ont tout bouleversé dans ce vénérable sanctuaire nous sont connus : ce sont les Sarrasins qui ont traversé l'Aquitaine vers 732, en se ruant sur tous les monuments religieux, principalement sur ceux qui recevaient des dons abondants. Ce qui échappa à leur rage fut sans doute une génération appauvrie qui n'avait plus les ressources des premiers constructeurs ; les associations choquantes de matériaux qu'elle nous a mises sous les yeux nous transportent au temps où le pays était ruiné par les irruptions et le pillage des pirates qui remontaient la Gironde, où les ateliers étaient dispersés et où la peur régnait partout.

Les ouvriers chargés de refaire les arcades des travées n'avaient même plus de briques, ils les ont simulées dans leurs claveaux avec des douelles très minces. Le sarcophage et les reliques de saint Seurin qu'on avait pu dérober aux profanations brisé par les Normands, car le temps tout seul ne serait pas parvenu à ruiner aussi radicalement un édifice qui n'avait pas deux siècles d'existence à l'époque des Sarrasins. Il apparaît nettement que la confession de Saint-Seurin a été relevée et que ce travail a été exécuté par des mains inhabiles et par des Sarrasins couraient de nouveaux dangers, et cependant le peuple ne voulait pas les enfouir. J'imagine qu'on inventa en ce moment, dans le cours du IXe siècle, une forte grille fermant le devant de l'abside centrale, comme dans la confession d'Hermagoras en la cathédrale d'Aquileja (Illyrie) et qu'on eut recours à un couloir enveloppant, comme à Saint-Aphrodise de Béziers, à Saint-Gall en Suisse et à Déas (Loire Inférieure), addition qui eut pour résultat de transformer le chevet circulaire du Ve siècle en un chevet droit.

Église Saint-Seurin de Bordeaux. - Chapiteaux de la crypte.

La création des couloirs une fois admise implique nécessairement une modification

importante dans le culte rendu au tombeau et l'intention de conduire les pèlerins à un autre accès que celui des temps mérovingiens où les pèlerins avaient toute liberté ; c'est pourquoi nous sommes obligé de supposer l'existence d'une *fenestella* à l'Orient, semblable à l'ouverture carrée qu'on aperçoit encore maintenant dans le mur qui sert de fond à l'abside centrale.

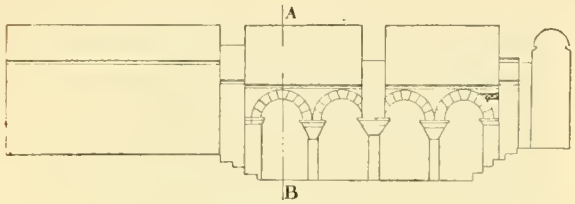
Je ne dis pas que cette fenêtre n'ait pas été changée depuis le IXe siècle, quant à sa forme et à ses moulures, je signale son existence, qui me semble bizarre en dehors de l'hypothèse que j'émets. Je suppose que cette ouverture est celle qu'a vue le sacriste Barbe, quand il cite au fond de la niche du tombeau de saint Fort « les vestiges d'une porte murée annonçant que le caveau était plus profond ».

Sachant qu'on a fait des caveaux sous le prolongement qui est devenu le chœur moderne, je pensais d'abord que l'ouverture avait été pratiquée pour y introduire les cercueils, mais j'ai rapidement renoncé à cette opinion, car il est évident que ce moyen de communication est absolument incommode. Il faut ramper quand on veut s'introduire par là dans le dessous du chevet. Lorsque les architectes font des caveaux d'inhumation, ils ménagent toujours une entrée dans le dallage en perçant la voûte. Aujourd'hui, le sous-sol du chœur est remblayé pour diverses nécessités jusqu'à la hauteur du seuil de la petite fenêtre carrée dont je parle, en sorte qu'elle paraît faite pour introduire des cercueils, mais c'est une concordance fortuite qui n'a pas été prévue par les générations du IXe siècle. Il est plus naturel de supposer qu'elle est le dernier témoin de l'existence d'une confession fermée, desservie par deux couloirs se brisant à angle droit pour aller se rejoindre derrière la confession. Après les émotions causées par les irruptions des Sarrasins et des Normands, on comprend très bien que le clergé chargé du dépôt des reliques de saint Seurin, ait pris des précautions pour le mettre à l'abri des profanations, comme on le fit à la même époque dans d'autres diocèses.

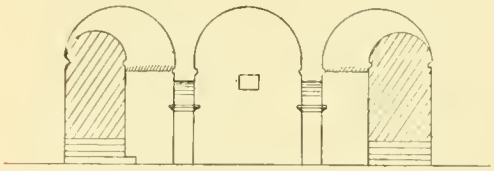
Si les enfoncements latéraux que j'appelle des couloirs de service pour la crypte avaient été faits pour loger spécialement des tombeaux avec des absides en cul de four, ils n'auraient pas été établis aussi profonds ; c'est un fait évident, ils n'auraient pas plus de 3 mètres au lieu de 5. De plus, il faut remarquer que l'ouverture de chaque enfoncement trace un cercle disgracieux dans le tableau du fond de chaque nef latérale ; d'un côté le berceau repose sur un large pilier, de l'autre il a pour pied-droit le mur d'enceinte. Il est évident que si les trois enfoncements étaient sortis de terre ensemble, les trois cintres seraient tracés régulièrement avec des supports égaux ; leur dissemblance fait ressortir l'antériorité de l'abside centrale dont on a voulu utiliser la présence dans une combinaison nouvelle.

De plus, quand on examine la maçonnerie qui obstrue le passage des collatéraux, on voit nettement qu'il n'y a pas de lien entre les assises des côtés et le mur du fond. Déjà, au XVIIIe siècle, le sacriste Barbe, cherchant l'explication de ces singulières dispositions souterraines, soupçonnait une prolongation de galerie, parce qu'il apercevait l'extrémité d'un tombeau sous la clôture rapportée du fond. Il est à présumer en effet, que ces deux galeries latérales, après avoir servi à la circulation autour de l'abside, ont été employées comme enfeus par les chanoines après le Xe siècle. Pour des motifs que nous ignorons, les voûtes furent refaites dans le même temps, mais en respectant les anciens supports et en

marquant le départ des cintres par une moulure uniforme, un biseau chanfreiné, qui fait ressortir la succession des reprises. Quand on jette les yeux sur une coupe prise sur l'axe principal du souterrain (Est-Ouest), il apparaît nettement que la ligne d'impostes de l'abside est à près d'un mètre au-dessus de la ligne qui court au-dessus des travées des nefs. Cette seule différence de hauteur dévoile une juxtaposition de deux constructions [1]. Il est évident que l'architecte qui



Coupe CD



Coupe suivant AB

Eglise Saint-Seurin de Bordeaux. — Crypte.

a restauré les travées des nefs, au IXe siècle, aurait adopté une ligne uniforme d'impostes dans toute la crypte, si son intention avait été d'annexer deux absidioles en cul de four au plan de la confession mérovingienne, tandis que dans la combinaison des couloirs il n'était plus tenu à la même régularité. On objectera peut être que les moulures ont le caractère des travaux du XIe siècle. Je le reconnais et ne nie pas que les voûtes aient été retouchées dans le cours des âges, mais je ferai remarquer qu'au XIe siècle, on avait plus de raison d'abaisser les voûtes de la crypte que pour les remonter, car elles devenaient gênantes dans un moment où on étudiait les moyens de reporter le sanctuaire plus loin vers l'Orient.

Je suis certain que Viollet-le-Duc ne s'est pas livré à un long examen de toutes les parties du sous-sol de Saint-Seurin ; quand il a emporté l'impression qu'il était une œuvre du XIe siècle, il n'a évidemment considéré que les moulures qui sont cependant un accident dans une construction, un élément secondaire et variable. Le reste, tel que les arcades en plein cintre, peut être tout aussi bien antérieur à l'an mille que postérieur, puisqu'il est constant que c'est un procédé venu de l'Antiquité. Les constructeurs de l'époque romane ont réemployé dans leurs édifices des marbres antiques, c'est vrai, seulement il faut remarquer que leur mélange n'est pas un raccommodage maladroit comme celui que nous avons sous les yeux à Saint-Seurin ; ils agissent avec goût, comme à la Couture du Mans ; de plus, ils associent au contingent de l'antiquité leurs propres sculptures, comme on le voit dans le porche occidental de l'église Saint-Seurin et dans le transept de l'église de Déas. Dans la crypte de Saint-Fort, il n'y a pas de preuve qu'un chapiteau roman ait fait pendant aux chapiteaux composites venus des ateliers romains, tout porte une marque uniforme d'origine. On ferait la même remarque ailleurs par la raison suivante. Les ouvriers de l'époque carolingienne avaient sous la main plus de débris de théâtres, de villas et de temples que leurs successeurs du XIe siècle, ils étaient mieux approvisionnés; il est donc logique qu'on leur attribue plus qu'à tous les autres la construction des monuments ornés de chapiteaux et de colonnes provenant d'édifices antiques, surtout dans les cas où l'Histoire et l'Archéologie viennent en aide à la démonstration et signalent

1. Voir la planche de la page 472.

l'édifice en discussion comme une fondation connue et vivante dès le Ve siècle (1).

Viollet-le-Duc vivait à une époque où l'on ne croyait guère à la survivance des édifices mérovingiens et carolingiens ; on raisonnait alors avec cette prévention que le temps et les Barbares avaient tout anéanti et que les architectes du XIe siècle avaient pris à tâche de tout raser et de tout reconstruire, tandis que notre génération, plus attentive dans ses recherches, constate tous les jours que les Anciens pratiquaient une méthode moins radicale. Il est avéré qu'ils respectaient tout ce qui était solide, qu'ils renforçaient les murs trop faibles en les doublant, qu'ils remblayaient souvent les édifices qui les gênaient au lieu de les renverser et que les fondations ne disparaissaient jamais jusqu'aux dernières assises.

C'est avec cette conviction que je suis entré dans la crypte de Saint-Seurin et je n'ai tenté d'expliquer ses mystérieuses dispositions qu'après avoir jeté les yeux sur des plans nombreux d'édifices souterrains. Au lieu de se borner à produire une affirmation, Viollet-le-Duc aurait dû nous expliquer la raison d'être du triple chevet et des couloirs et nous indiquer où il a vu des églises romanes terminées à l'Orient par un appendice aussi singulier.

Les seules cryptes qui aient quelques traits de ressemblance avec celle de Saint-Seurin sont au nombre de deux. Sous l'abbaye qui conservait le corps de saint Léger à Saint-Maixent (Deux-Sèvres) et sous la cathédrale d'Angoulême, on a constaté la présence d'une crypte desservie par deux escaliers et terminée à l'Orient par une abside *rectangulaire mais unique;* or ces deux monuments n'ont aucun des caractères du XIe siècle, ils se rattachent par leur histoire aux événements de la période mérovingienne.

Quand les chroniques locales se taisent, la connaissance des habitudes et des mœurs ecclésiastiques peut éclairer la marche des chercheurs; on sait qu'après les invasions normandes les corps saints furent honorés au grand jour et non plus dans des souterrains ; leurs ossements sortirent des sépulcres à la demande des fidèles pour être exposés dans des reliquaires derrière et au-dessus du maître autel. Il arriva même souvent que le tombeau fut tiré aussi des sous-sols et exposé dans l'église supérieure. Alors la confession devint inutile à Bordeaux comme ailleurs, et les couloirs de passage furent convertis en oratoires en l'honneur des corps saints qui étaient venus chercher asile à Bordeaux pendant la période tourmentée des invasions. L'histoire de la translation des reliques de sainte Bénédicte et de sainte Véronique qu'on honore dans les deux enfoncements de droite et de gauche est nébuleuse. Il est fort possible qu'après avoir reposé dans l'abbaye de Soulac, elles aient été apportées à Bordeaux pour les dérober à la fureur des Normands. Charlemagne lui-même favorisa les déplacements des corps saints pour enrichir certaines églises qui lui semblaient mériter plus de faveurs que d'autres ; c'est ainsi qu'il prit à Lectoure, dit-on, le corps de saint Clair et d'autres pour les déposer dans l'église de Sainte-Eulalie de Bordeaux. Le IXe et le Xe siècle ont été témoins de nombreux déplacements de reliques dans tous les diocèses ; il est donc vraisemblable que le plan des confessions a été modifié dans cette période pour recevoir les nouveaux arrivants.

1. La crypte ou plutôt l'église basse de Saint-Laurent de Grenoble, datée du VIe ou du VIIe siècle, d'une façon sûre, est demeurée intacte. Pourquoi d'autres édifices du haut moyen âge n'auraient-ils pas résisté ?

Saint Fort, qui est honoré spécialement dans l'abside centrale, s'est peut-être introduit à cette place au moment où elle restait vide par suite de l'exaltation du corps de saint Seurin [1]. Ceux qui discutent sur l'existence de saint Fort et le regardent comme un personnage fabuleux, n'ont pas examiné cette hypothèse, ils rejettent saint Fort comme disciple de saint Martial et fondateur de la chrétienté de Bordeaux; ils ont raison de se montrer sceptiques sur cette question d'origine, sur laquelle on s'est plu à entasser les invraisemblances, mais ils ont tort de ne pas admettre l'existence d'un personnage nommé saint Fort, quand on voit tant de paroisses anciennes, du Bordelais et des Charentes, vouées au culte de saint Fort. *Fortis* est un nom latin comme *Martialis*, *Ursinus*, *Patiens*, *Hilaris*. Rien n'empêche qu'il ait été porté par un apôtre quelconque des temps gallo-romains, qui ait évangélisé les bords de la Gironde et de la Dordogne, qui y soit demeuré populaire et dont les restes soient venus échouer à Bordeaux, comme ceux de saint Clair, dans la période agitée qui précéda l'avènement des Capétiens. On n'invente pas un nom populaire, il cache toujours une réalité. S'il a détrôné le culte de S. Seurin à certains moments, c'est que la foule aime la nouveauté et qu'elle court toujours volontiers vers les saints qui arrivent de loin. A Lyon, le fameux évêque Pothin n'a-t-il pas été supplanté au XVIe siècle par saint Ennemond ? L'histoire ecclésiastique est remplie de faits de la même nature.

Pour qui la crypte a-t-elle été construite ? C'est une question qu'on peut se poser en présence de la double invocation qui se rencontre dans cette église double: S. Seurin est le patron de l'édifice supérieur, S. Fort est le patron du sous-sol du sanctuaire. Dans les deux il y a un intrus assurément. D'après Grégoire de Tours, S. Seurin jouissait d'une vogue sans égale, au VIe siècle, dans la ville de Bordeaux, c'est donc pour lui que cette église fut construite, restaurée et agrandie, et le jour où ses restes y furent apportés, il n'a pas pu être déposé ailleurs que dans la crypte, sous le maître-autel, contre le chevet de l'abside qu'on a rencontrée dans le compartiment du milieu. Cette place, la plus honorable, il l'a occupée pendant plusieurs siècles jusqu'au jour où la sécurité et la mode amenèrent la coutume d'exposer les tombeaux et les reliques derrière l'autel majeur dans le sanctuaire supérieur ; elle n'a pu être usurpée qu'après sa translation au XIe siècle [1]. Le nom de saint Fort n'apparaît, en effet, dans l'histoire de Bordeaux qu'après cette date, il est cité dans les chartes du Xe et du XIe siècle, mais pas avant ; cependant le tombeau qu'on lui attribuait avait une apparence antique. On nous le dépeint, en 1823, comme une auge en pierre brute, longue de neuf pieds, haute de trois, et large de trois [2]. Un autel avec table de marbre, dit Barbe, était adossé à la tête du sarcophage [3].

M. Le Blant a recueilli une tradition d'après laquelle un sarcophage de *marbre* de cette crypte aurait été l'instrument d'un prodige périodique qui se produisait également dans la crypte de Saint-Honorat d'Arles : à chaque lune pleine ou nouvelle, l'auge du sarcophage se remplissait d'eau. Le peuple répétait que Charlemagne, pour lui faire honneur, l'avait exhaussé sur deux piédestaux et une ancienne gravure représentait

1. Saint Fort, qualifié évêque et martyr, est porté au martyrologe d'Usuard. Voir les Bollandistes au 16 mai.

1. Cirot de la Ville, p. 159.
2. *Musée d'Aquitaine.*
3. C'est sans doute l'autel du couloir de droite.

cette scène (1). A travers les nuages de ces croyances et de ces inventions de l'imagination populaire, je crois discerner un fait certain, c'est que les hommages de la foule s'adressaient au patron de l'église, protecteur de la ville, au grand saint Seurin.

Le tombeau de saint Seurin était plus somptueux. Son corps, dit Cirot de la Ville, fut mis dans un grand et énorme *cercueil de marbre*, qu'on voyait derrière le maître-autel soutenu d'un côté par une colonne de marbre (2).

Il avait l'aspect d'un tombeau gallo-romain, en 1852, quand la fabrique demanda la suppression de cette confession extérieure pour dégager le sanctuaire (3). L'édicule qui surmontait alors le sarcophage se composait d'une petite voûte d'arête reposant sur quatre colonnes; il fut jugé par la Commission d'enquête comme une œuvre du XIVe siècle, et personne ne prit sa défense, parce qu'il était devenu gênant par son volume (4). Par-dessus cette confession, en effet, on avait élevé, à une époque indéterminée, un épais chantier en forme d'estrade rectangulaire et limitée par une balustrade sur laquelle se dressait un autel où le célébrant dominait la foule d'une grande hauteur, installation singulière qui n'avait d'autre but que de conserver l'usage immémorial de célébrer le sacrifice de la Messe au-dessus d'un tombeau vénéré.

Il n'y avait pas d'endroit plus redoutable pour les parjures, croyait-on; aussi, quand on voulait s'engager solennellement par un vœu, c'est là qu'on montait pour le prêter. Les anciennes coutumes de Bordeaux obligeaient dans certains cas les parties contractantes à prêter serment *super forte Sancti Severini*, expression amphibologique, qui, dans l'esprit du public, représentait tantôt la puissance du personnage qu'on invoquait, tantôt l'estrade du haut de laquelle il dominait le sanctuaire.

Pour me résumer, je dirai que le plan de la crypte de Saint-Seurin nous reporte à une époque où le sanctuaire de l'église supérieure était très exigu, qu'il ne peut concorder avec l'ampleur et la longueur de l'église romane annoncée par le porche qui reste debout ;

que les traces de réfection exécutée au XIe siècle sont une preuve seulement de la vénération qu'elle inspirait ;

que les ornements dont ses parois sont revêtues nous autorisent à y voir un monument mérovingien soudé à une abside gallo-romaine, dont les substructions ont une date bien déterminée et que les deux absides collatérales sont les témoins de l'existence d'un couloir tournant qui conduisait aux pieds du sarcophage du patron, dans les temps carolingiens.

Léon Maître.

1. Le Blant, *Les Sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. XVI.

2. P. 297.

3. Le rapport de 1852 dit que les sculptures du tombeau gallo-romain sont « assez grossières ».

4. Cirot de la Ville, *Ibidem*, p. 294.

Mélanges.

Testament d'Arnold Lude.

La vignette que nous donnons ci-dessous offre ceci de remarquable qu'elle illustre un document authentique, un testament. C'est un exemple assez rare où l'on voit l'art intervenir dans un acte de cette nature.

Arnold Luyd ou *a Lude*, qui y consigne ses dernières volontés, n'était pas un homme dénué de valeur. Issu d'une famille patricienne de Tongres, il était docteur en théologie et en arts, prêtre et chanoine de la cathédrale St-Lambert à Liége, où il avait été reçu le 19 juillet 1533 [1]. Il avait été précepteur d'un des princes-évêques les plus justement célèbres qui aient illustré le siège épiscopal de Liége, le cardinal Érard de la

Testament d'Arnold Lude.

Marck, grand ami des lettres et des arts, homme d'État clairvoyant qui préféra s'aliéner les faveurs de François Ier et renoncer au siège épiscopal de Chartres plutôt que de suivre une politique néfaste pour la principauté. Arnold Luyd mourut le 28 août 1544, âgé de soixante-douze ans. Il fut enterré dans les cloîtres de la cathédrale, où une peinture le représentait agenouillé, priant devant un crucifix. Le tableau portait cette inscription : *Christus Dominus factus pro nobis obediens usque*

1. *Le chapitre Saint-Lambert à Liége*, par le chevalier J. de Theux de Montjardin, t. III, p. 70.

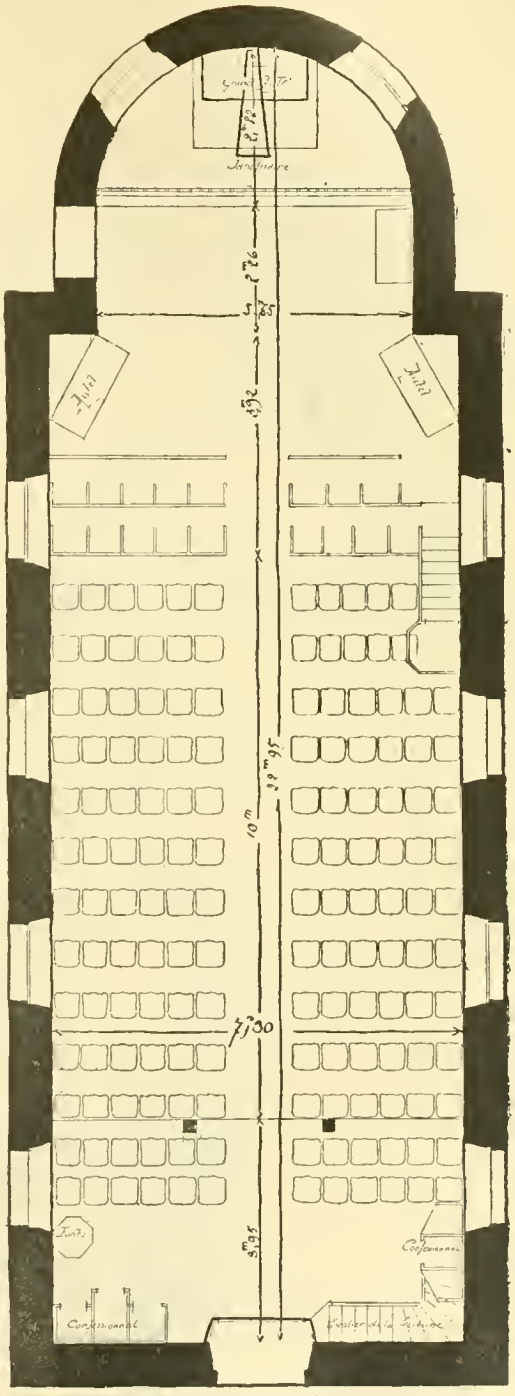
ad mortem, mortem autem crucis ; propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen.

Les auteurs contemporains ne nous font pas connaître l'auteur de cette peinture qui était probablement de l'école de Lombard, alors le peintre le plus notable de la principauté. Peut-être était-ce le même artiste, auteur du dessin que nous reproduisons. Remarquons, en passant, que ces épitaphes peintes, ou sculptées sur bois, étaient fort en usage au pays de Liége et qu'il s'en est encore conservé quelques-unes dans une contrée où d'ailleurs on a conservé très peu.

Dans son testament Arnold Luyd laissa ses biens patrimoniaux à son frère Gilles ; parmi ses exécuteurs figure Jean Goswin, son neveu.

Le dessin, que nous reproduisons à peu près aux deux tiers de l'original, est tracé à la plume et à l'encre de Chine sur parchemin, en tête du testament. Arnold Luyd, revêtu du rochet et de son costume de chanoine, l'aumusse sur le bras gauche, est à genoux, les mains jointes sur un livre ouvert,déposé sur la tablette d'un prie-Dieu. Il est sous le patronage de saint Jérôme, qui le présente de la main droite, tenant de la gauche une pierre, instrument de sa pénitence. Le livre et le chapeau de cardinal, attributs du Saint, se trouvent à la première place, tandis que le vêtement de cardinal est déposé entre les branches d'un arbre. Devant Arnold Luyd se trouve l'écu aux armes de Tongres, sa ville natale. Ce qui distingue particulièrement cette composition, c'est l'importance donnée à la double aigle impériale aux ailes éployées, associée si intimement au calvaire devant lequel le chanoine est en oraison, que les têtes de l'aigle servent de support aux figures de la sainte Vierge et de saint Jean, tandis que les serres de l'aigle semblent tenir la base du calvaire. L'artiste a-t-il voulu exprimer une idée symbolique dans cette relation si intime entre l'instrument de la Rédemption, et l'emblème de la puissance terrestre ? Dans tous les cas, la disposition est ingénieuse autant qu'originale. Le testament, rédigé en latin et en flamand, est daté de l'an 1539.

C'est à l'obligeance de M. Van De Casteele, conservateur aux archives de l'État, que nous devons la communication de ce curieux dessin. J. H.



N° I. Église Saint-Pavin-des-Champétats, avant la démolition, 1901.

Le tombeau de Saint-Pavin.

Découverte, exploration et description, par Julien CHAPPÉE.

Étude historique et critique sur saint Pavin, par l'abbé A. LEDRU.

RÉSUMÉ.

La vieille église de Saint-Pavin.

L'ÉGLISE Saint-Pavin des Champs, dans le faubourg du Mans du même nom, a été démolie jusqu'au ras du sol, dans les derniers mois de 1901. Il fallait un terrain pour construire un édifice plus vaste. La destruction fut décidée.

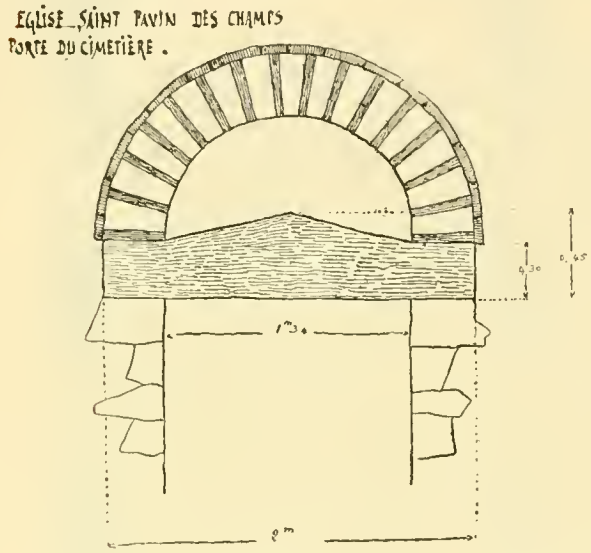


Fig. 2.

C'était un édifice d'un plan bien simple. Une abside en cul-de-four terminait à l'Est un rectangle. (Voir *fig. 1.*)

Les murs étaient épais, entièrement construits en pierre de roussard, de petit appareil, peu régulier. Pas de briques ou de tuiles plates dans la maçonnerie, en dehors des portes, dont il sera question plus loin.

Les petits moellons du roussard étaient noyés dans un ciment très dur, blanc gris rose, qui servait de mortier.

Dans le cube total de maçonnerie, ce mortier occupait un volume considérable. Les ouvertures étaient en plein cintre.

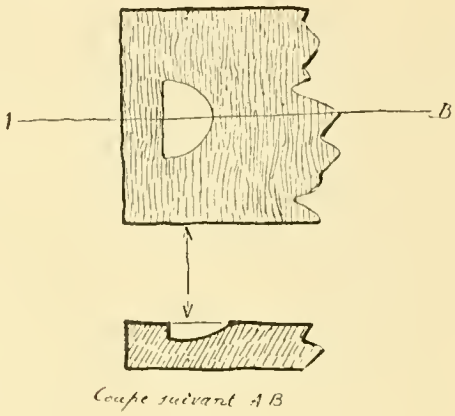


Fig. 3.

Portes.

Les portes étaient au nombre de trois : A, B, C.

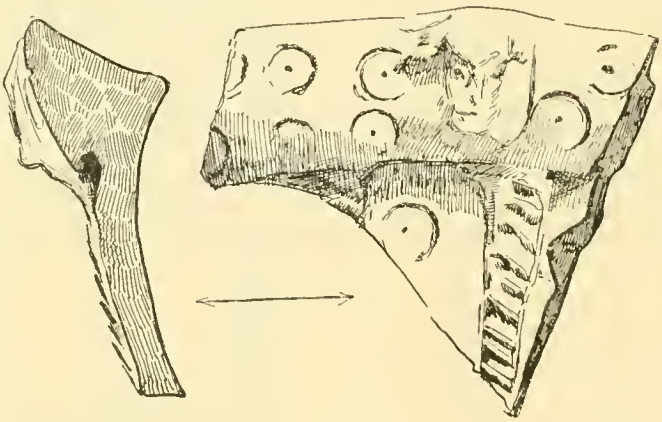


Fig. 4.

A), porte ancienne, donnant sur le cimetière.

B), porte ancienne, semblable à A.

C), porte moderne, en pierre blanche, appareillée, dans le pignon sur la rue, sous le beffroi contenant les cloches. Cette porte, refaite à une époque récente, en remplaçait une autre qui était

ancienne ; car, noyé dans la maçonnerie, on pouvait voir, au-dessus de la porte moderne, un arc de décharge en tuiles plates semblables à celles de la porte A.

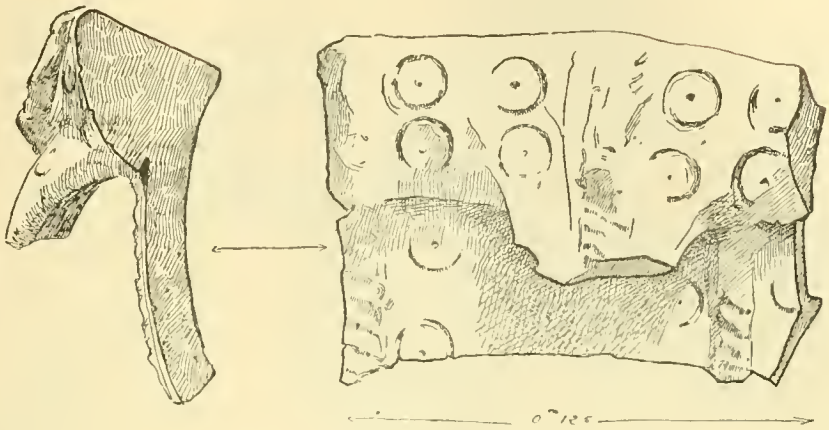


Fig. 5.

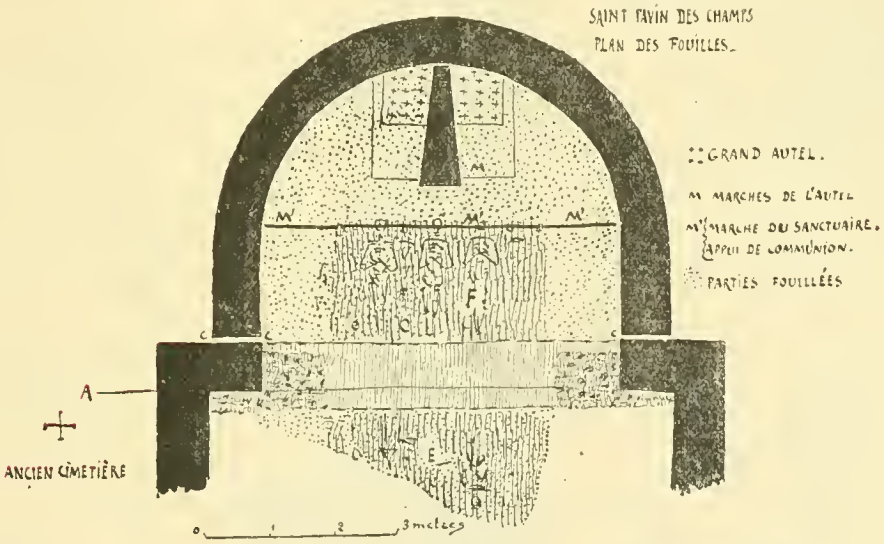


Fig. 6.

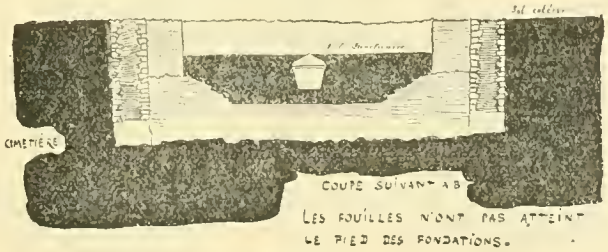


Fig. 7.

Une quatrième porte, moderne, établissait la communication entre la sacristie et l'église.

Le cimetière, autour de l'église, jadis devant la porte A, était, depuis plus de trente ans, remplacé par un jardin, planté d'arbres, entouré d'une grille.

A. La porte A était murée de même que la porte B. Ces deux portes, semblables l'une à l'autre, étaient en plein cintre. (Voir *fig. 2.*) Entre chaque claveau de pierre se trouvait une brique large et

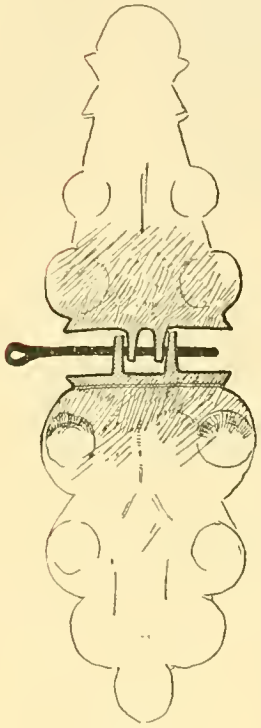


Fig. 7*a*.

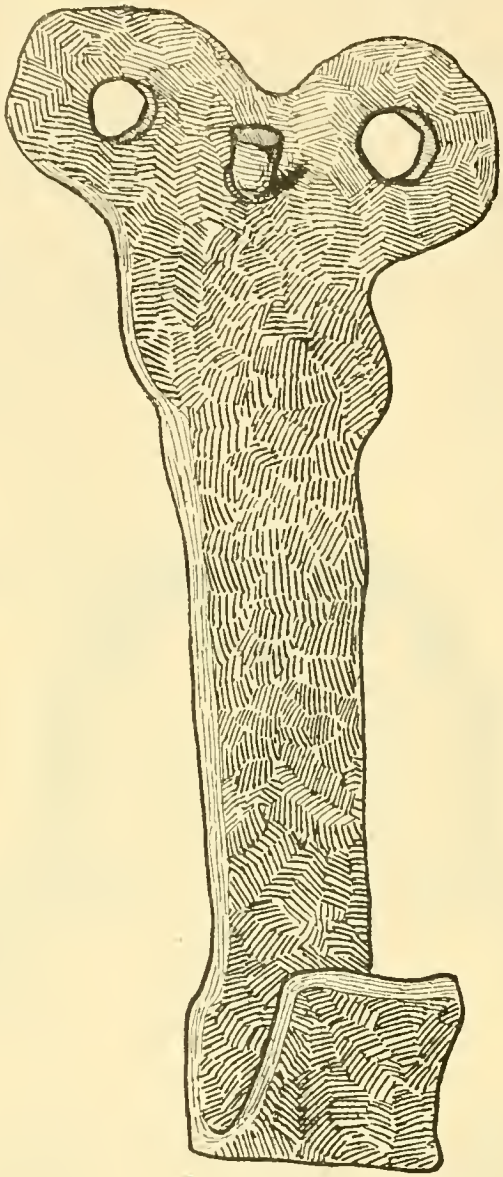


Fig. 7*c*.

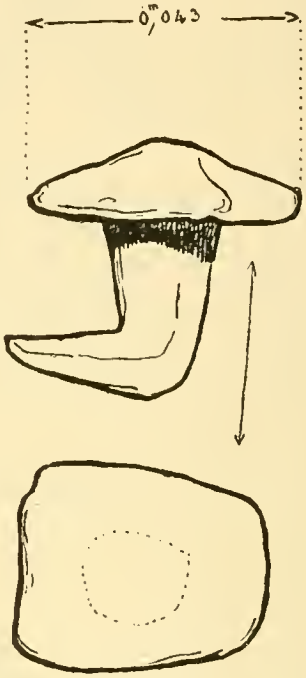


Fig. 7*d*.

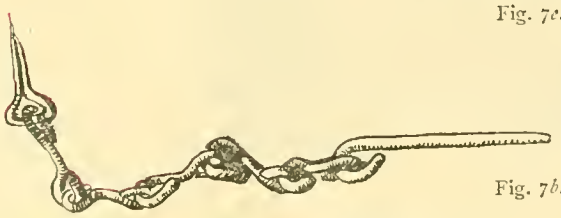


Fig. 7*b*.

plate. Au-dessus des claveaux, sur l'extrados, était un rang de briques. Rien ne faisait relief sur le mur.

Les briques placées entre chacun des claveaux étaient bien conservées et portaient, quelques-unes, du moins, une encoche (Voir *fig. 3*) pour

en faciliter la préhension. Les pieds droits de cette porte étaient en moellons. L'église n'avait jamais été voûtée.

L'abside en cul-de-four était voûtée en plâtre.

L'autel s'élevait tout au fond de l'abside, éclairée par de grandes ouvertures du XVIIe siècle.

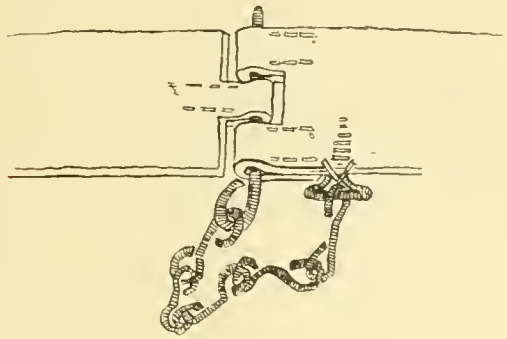


Fig. 7c.

Les arêtiers, aux angles du pignon sur la rue et tous les jambages des portes et des fenêtres étaient formés par des pierres coquillières de Doué-la-Fontaine ; on reconnaissait facilement là des fragments de cercueils.

Noyés dans la maçonnerie, en débris, on trouva des fragments de poteries micacées (Voir *fig. 4 et* 5), ornées d'œils de perdrix en creux et de masques humains en relief. Ces poteries, assez communes dans le Maine, semblent avoir cessé d'être fabriquées vers le XIIe siècle.

Dans la partie basse, s'appuyant sur le sol,

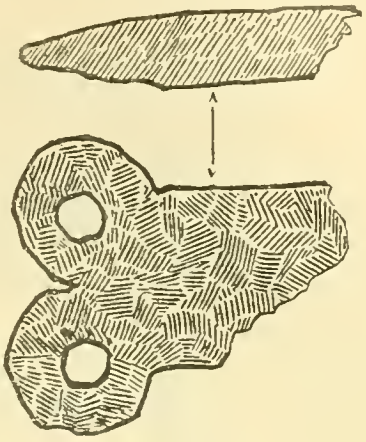


Fig. 7f.

l'église Saint-Pavin était antérieure à l'an 1000. Les portes A et B nous en donnent l'assurance.

Après la démolition, en décembre 1901, je pratiquai dans les premiers jours de 1902, des fouilles dans le haut de la nef, et au-dessous du maître- autel. Un sarcophage, muni de son couvercle, le tout en pierre coquillière de Doué-la-

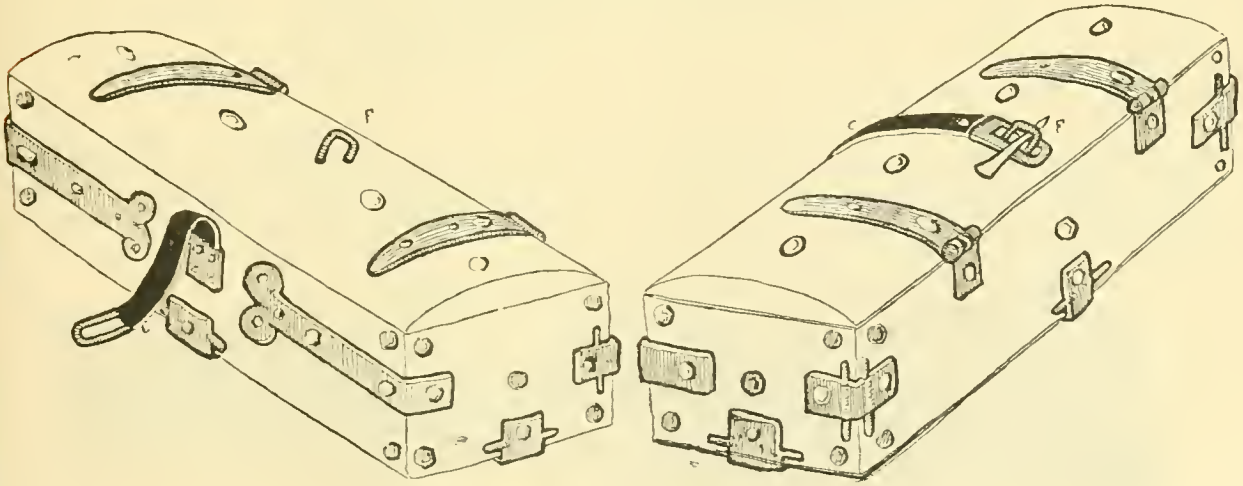


Fig. 8 et 8bis.

Fontaine, ne tarda pas à être reconnu. Il était exactement dans l'axe de la nef et de l'abside, sous la masse du maître-autel, à une très faible profondeur. Tout autour, l'abside était en terrain vierge. Seule, l'excavation pour placer le sarcophage avait été creusée. (Voir *fig.* 7.)

Plus large du côté de la tête et des épaules que du côté des pieds, le cercueil touchait par

son petit côté au mur même de fondation de l'abside.

Aucun ciment ne reliait le couvercle au sarcophage lui-même, et ce couvercle était brisé en deux morceaux. (Voir *fig. 14.*)

Le couvercle fut soulevé le 9 janvier 1902.

On découvrit au milieu du limon humide qui garnissait tout le fond du sarcophage les armatures en fer (Voir aux *figures 7a, 7d, 7e, 7f*, quelques-unes de ces armatures), au moyen

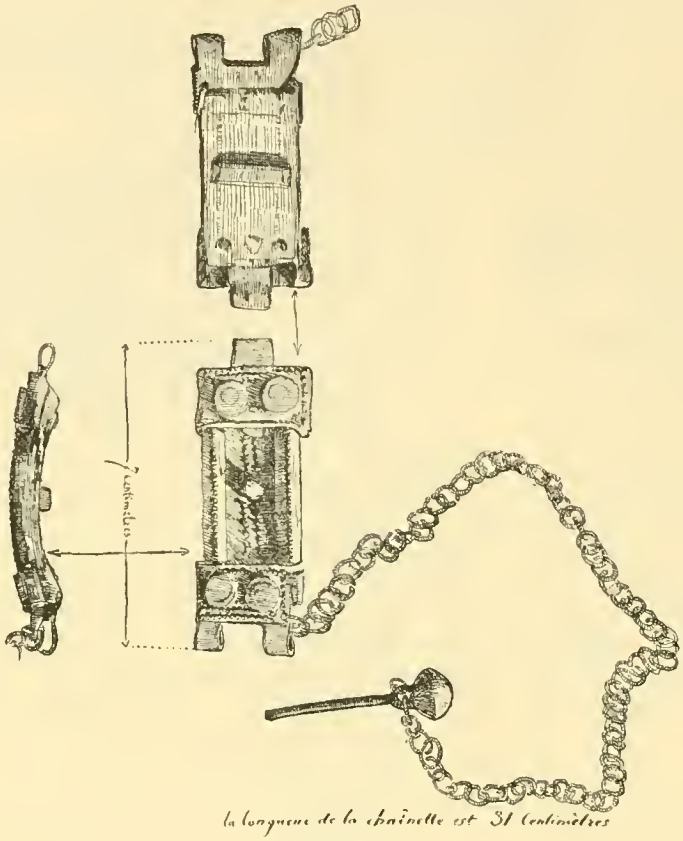


Fig. 7c^bis.

desquelles il fut aisé de reconstituer un coffre de bois armé de fer (Voir *fig. 8 et 8*^bis), placé dans le cercueil de pierre, et qui par vétusté s'était effondré. Parmi les objets en métal se trouva aussi une chaînette de cuivre (Voir *fig. 7b* deux aspects de cette chaînette). Cette chaînette

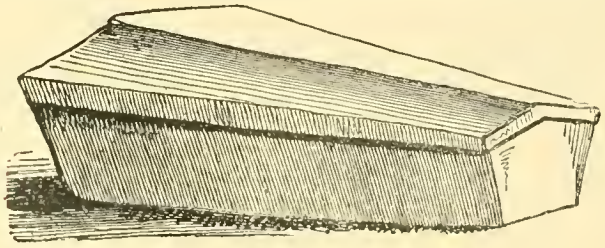


Fig. 9.

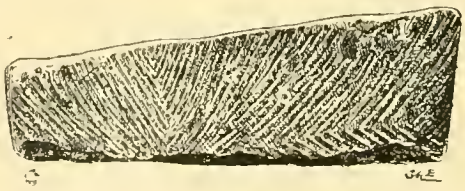


Fig. 10.

de cuivre était le reste d'un fermoir dont je donne la restitution en *fig. 7c* et *fig. 7e*^bis.

Enfin, sous les débris du coffre de bois, armé de fer et effondré, un examen plus attentif permit de recueillir des ossements.

Ce travail n'étant qu'un résumé de celui publié

peu après la découverte, je ne m'étendrai pas davantage sur les preuves établissant que l'on se trouvait bien en présence du tombeau du Saint. Le fait n'a été mis en doute par aucune des autorités compétentes consultées sur ce point.

Le tombeau lui-même avait été ouvert déjà au XVIIIe siècle. Les reliques en avaient été retirées pour la plus grande partie à ce moment, ce qui explique le petit nombre d'ossements trouvés en 1902.

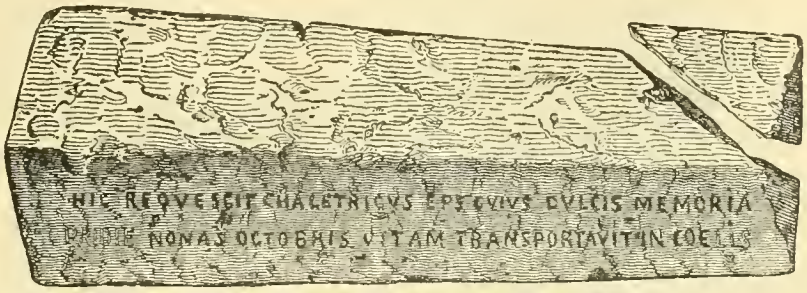


Fig. 11.

Au XVIIIe siècle les reliques avaient été reconnues officiellement par l'évêque du Mans.

Pour établir la date du sarcophage, je présente aux lecteurs les *figures 9, 10, 11, 12, 13, 14*, qui reproduisent des types de sarcophages, de dates connues, et tout à fait semblables à celui de St-Pavin.

La tradition et les documents sont d'accord

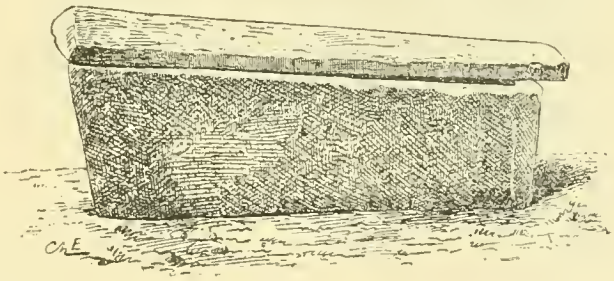


Fig. 12.

pour confirmer la présence de la sépulture dans l'église St-Pavin-des-Champs du saint éponyme, depuis le IXe siècle jusqu'en 1862. Mais, depuis 1862, l'oubli s'était fait sur cette sépulture dont on ne parlait plus qu'avec doute.

Le corps de S. Pavin fut-il placé dans l'église

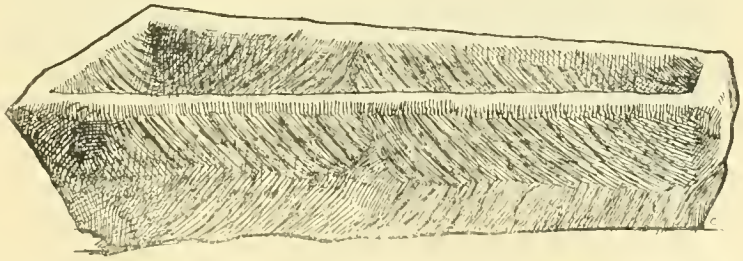


Fig. 13.

dès l'origine à l'endroit où il fut retrouvé en 1902?

Je ne le crois pas.

Il a dû d'abord être inhumé hors l'église, vraisemblablement sous un des portiques.

Retrouvé quelques années plus tard au mo-

ment où la réputation du Saint commençait à s'établir, le corps fut transporté près de l'autel, où il demeura encore quelques années; peut-être même un ou plusieurs siècles.

Puis une abside ayant été édifiée le corps y fut placé.

M. l'abbé Ledru a établi, d'après le manuscrit du Mans, du XIIe siècle, n° 214, fol. 102 verso et

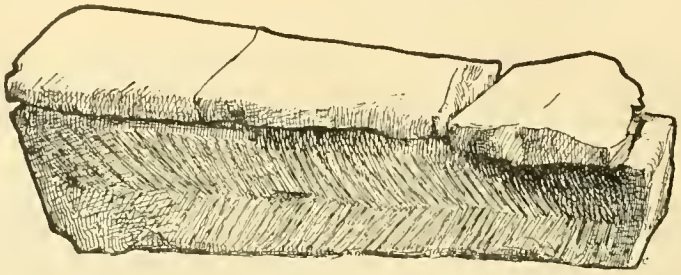


Fig. 14.

suivants, que les événements se sont passés de la sorte pour S. Furcy, irlandais, fondateur de l'abbaye de Lagny, mort vers 644, inhumé à Péronne.

Voici le passage du manuscrit : « Corpus vero illius Fursci ab illustre viro Herconaldo patricio acceptum servatur in porticu quodam ecclesiæ, quam sibi magnopere construxerat, in loco cui

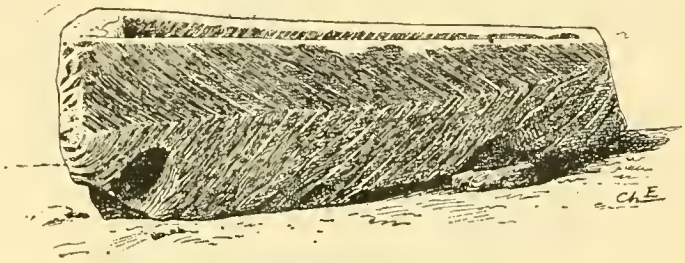


Fig. 15.

vocabulum est Parrona, et quia ipsius ecclesiæ dedicatio inter triginta parabatur dies, in quodam loco prefato in porticu interim corpus sanctum cum diligentia custodiebatur. Ac post tantos dies ita illesum repertum est quasi eadem hora de hac luce fuisset egressus. Reverenter ergo juxta morem, prope altare reconditur, ibique annis quatuor demoravit. Constructa vero ad orientem

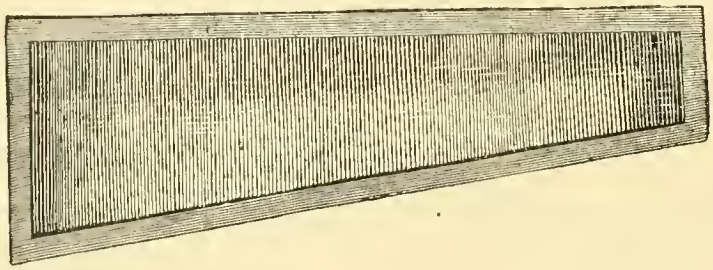


Fig. 16.

altaris partem domuncula, ibi, post tot annos immaculatum corpus a reverendissimis subvectum episcopis, id est Eliaio et Autberto transfertur sine ulla putredine quinto idus februarii... »

Les fouilles pratiquées à l'église St-Pavin ont permis de constater, que:

1° l'église primitive était à chevet droit ;

2° Que ce chevet droit avait été démoli suivant une ouverture assez grande pour donner passage dans l'abside.

Fig. 17.

Les fondations du mur du chevet existent encore sous terre.

3° Que l'abside avait été construite après le mur droit du chevet auquel elle n'était pas soudée.

J. Chappée.

Étude historique et critique sur saint Pavin.

Époque de la vie du moine saint Pavin, et fondation du monastère de Ste-Marie au delà de la Sarthe.

Les *Actus Pontificum cenomannis in urbe degentium* composés en grande partie au IXe siècle et

une vie de S. Domnole, de la même époque, nous racontent que l'évêque du Mans S. Domnole

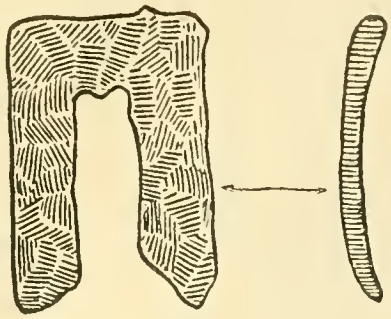


Fig. 18.

(559-581) fonda au delà de la Sarthe, rive droite, en face du Mans, un petit monastère-hôpital dont il confia la direction au moine S. Pavin (Padvinus), prévôt ou prieur de l'abbaye St-Vincent. Avec Pavin se trouvaient 14 ou 24 moines chargés de la réception des pauvres, voyageurs et étrangers, tenus en dehors de la ville, « propter custodiam civitatis ».

L'existence de tout ce monde était assurée par une dotation prise sur les biens de l'église du Mans, à laquelle le nouveau monastère devait rester soumis.

Pour une époque aussi reculée que le VIe siècle, les moyens de contrôle manquent ordinairement. Dans le cas présent, il est heureusement possible de prouver l'affirmation des *Actus* et de la *vie de S. Domnole*.

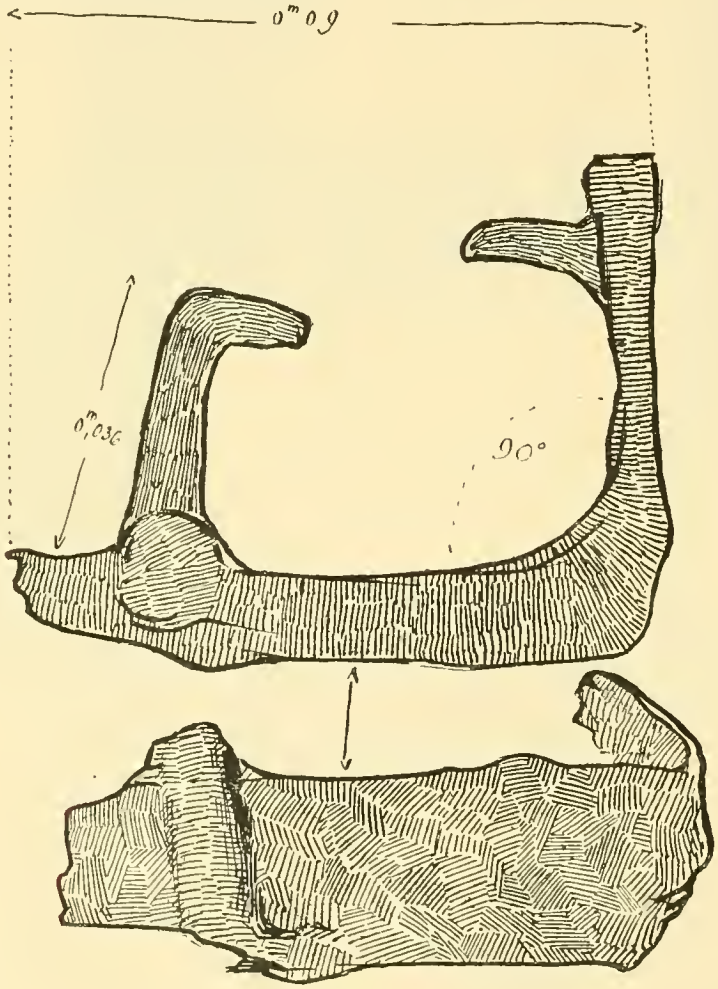


Fig. 19.

Les *Gesta Aldrici*, et le *Cartulaire de St-Vincent* nous ont conservé un monument qu'il n'y a pas lieu de suspecter. Il y est dit qu'une certaine *Bethta*, *Deo sacrata*, avait vendu à l'abbaye de

St-Vincent des biens dont elle avait hérité de son fils Ermenfredus, vendition attaquée dans la suite par ses autres enfants. A cette nouvelle, le vénérable frère Pavin (Patvinus ou Patuinus), prévôt de l'abbaye, intervint dans le litige et fut assez heureux pour conclure un accommode-

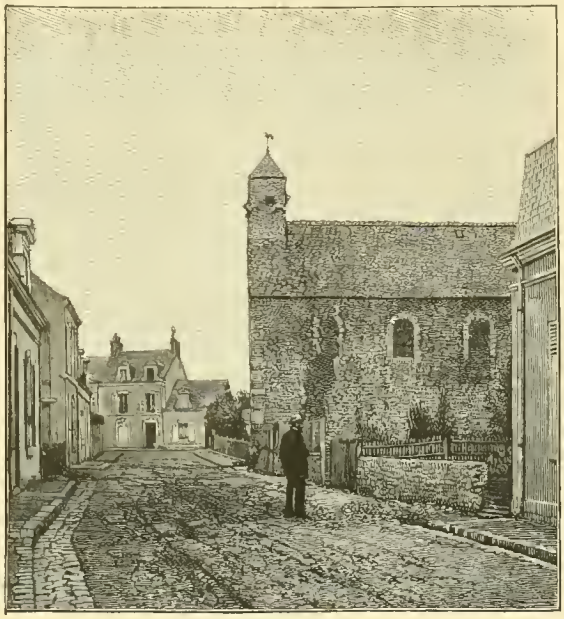


Fig. 20.

ment. L'acte en fut passé à Souillé (Sarthe), le 12 octobre de la onzième année du roi Thierry, c'est-à-dire en 684, en comptant les années à partir de 673. Frère Patvinus est le même que

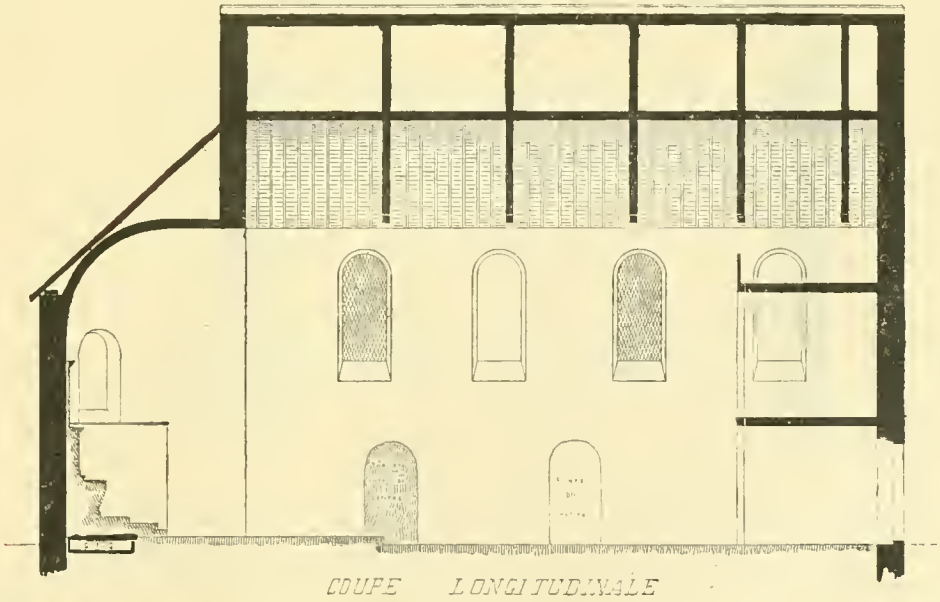


Fig. 21.

le *Padvinus prepositus de Sancto Vincentio* des *Actus*. Tout le monde le reconnaît. Comme il ne pouvait pas vivre sous Domnole (559-581) et en 684, on est obligé d'opter entre les *Actus* et *La vie de S. Domnole* d'un côté, et la pièce des *Gesta Aldrici* de l'autre. L'hésitation n'est guère

permise. L'autorité d'une charte authentique l'emportera sur celle d'auteurs du IXe siècle.

Certains érudits, ne pouvant faire concorder les dates épiscopales de Domnole avec le règne de Thierry, avertissent qu'il faut substituer Chilperici à Theodorici et dater la pièce du 12 octobre 572, époque à laquelle vivait Chilpéric Ier. La bonne critique ne trouve pas son compte à cette méthode.

Par ailleurs, il est difficile d'admettre que l'abbaye de St-Vincent, établie en 572, fût dans la nécessité, dès cette même année, de lutter pour des questions d'intérêt matériel et qu'elle se trouvât, peu après, en état d'envoyer 14 ou même 24 religieux constituer une maison fille.

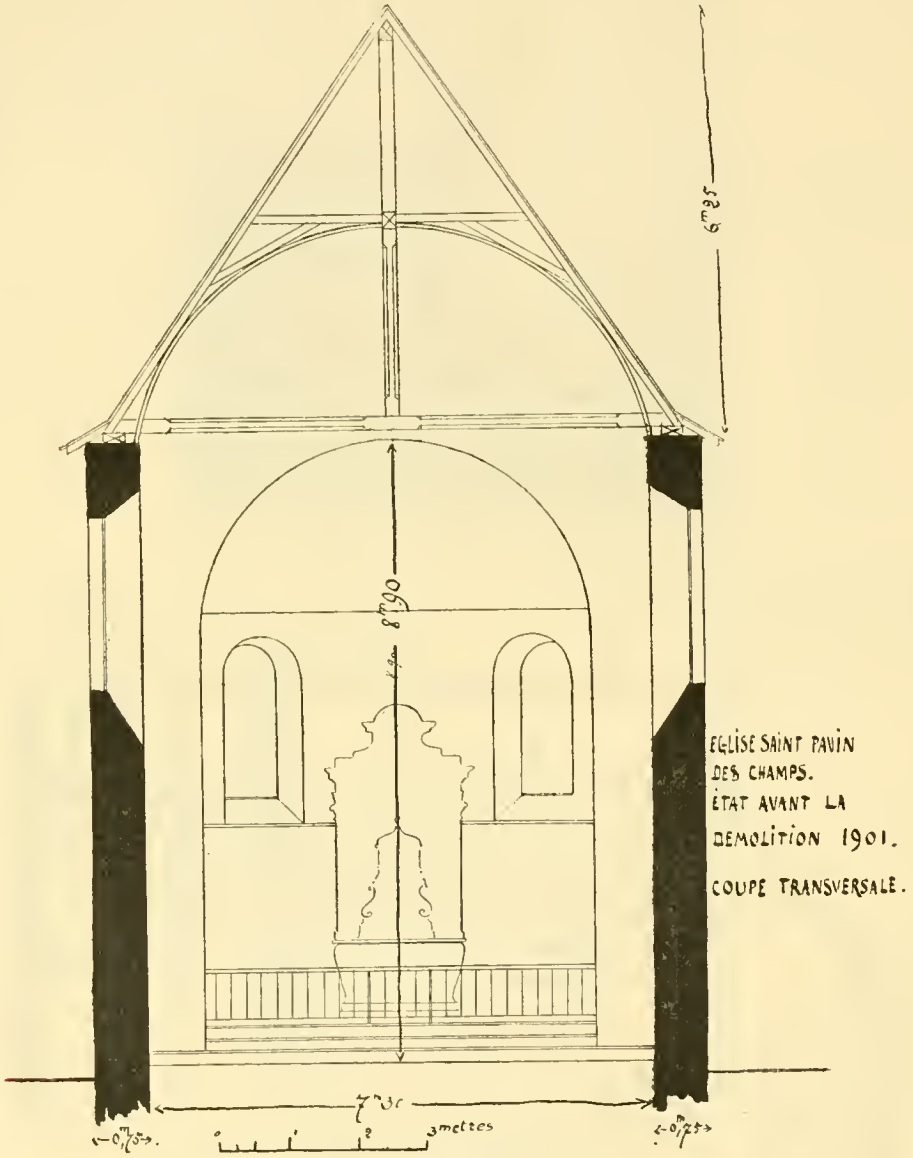


Fig. 22.

D'autre part, dans son testament du 27 mars 616, voulant léguer un souvenir à toutes les églises et monastères de sa ville épiscopale, St-Bertrand ne mentionne pas le monastère de St-Pavin-des-Champs.

Ces remarques jointes à l'acte de Bethta, daté de la onzième année du roi Thierry, nous permet-

tent d'affirmer que S. Pavin vécut après saint Bertrand et qu'on doit placer vers 684 l'origine du monastère qu'il dirigea.

Cette date 684 est le seul renseignement que nous puissions avoir sur S. Pavin. Il n'est pas téméraire de croire qu'il mourut dans les premières années du VIIIe siècle et d'après le calendrier manceau le 17 des kalendes de décembre (15 nov.).

Son corps fut déposé dans l'enceinte du monastère, probablement dans la basilique, où l'on ne tarda pas à lui rendre un culte.

On ignore complètement l'histoire du petit monastère.

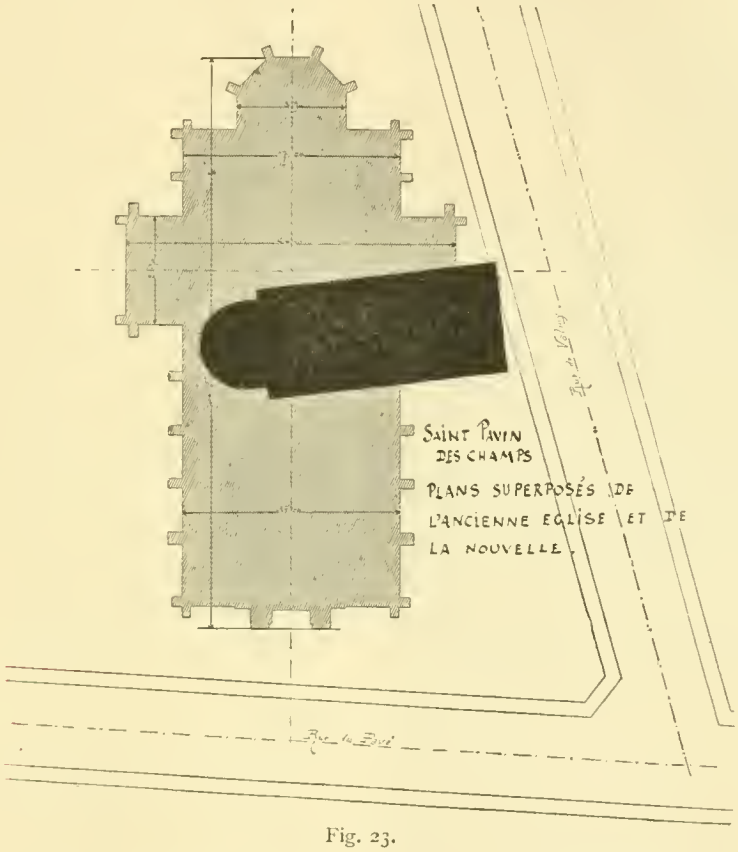


Fig. 23.

Au commencement du XIIe siècle, ce monastère de Ste-Marie avait fait place à une église dédiée à S. Pavin, sous le nom de St-Pavin-des-Champs, laquelle appartenait à un membre de la puissante famille des Riboul.

Sous l'épiscopat de Gui de Ploërmel (1126-1137) Foulques Riboul, sa femme, Béatrix, et leur fils Hubert se dessaisirent en faveur des moines d'Évron (gouvernés par l'abbé Daniel), de l'église St-Pavin-des-Champs. La date de la donation est circonscrite entre 1126 et 1137.

Vie de saint Pavin.

Saint Pavin fut honoré d'un culte spécial dès le IXe siècle, ainsi que la plupart des fondateurs des monastères de ces temps reculés.

En 802 et 832, au Mans, tous savent que son corps repose au monastère de Ste-Marie.

Au XIIe siècle, les moines d'Évron eurent besoin d'une vie du patron de leur nouveau prieuré. Il leur fallait une « histoire à lire ».

Ils composèrent une vie de S. Pavin, restée longtemps manuscrite et insérée par Mabillon dans ses *Acta Sanctorum ordinis sancti Benedicti sæc.* I. C'est un composé factice de fragments

empruntés aux vies de saint Aubin d'Angers par Fortunat, de saint Domnole, de saint Julien, etc., sans valeur historique.

Quant à l'école de saint Pavin, elle n'a jamais existé que dans l'imagination de certains auteurs.

La petite absidiole et le tombeau de saintPavin pouvaient être conservés dans la nouvelle église en construction. C'était un rare exemple d'un type de sépulture datée d'un saint mérovingien.

Malgré les démarches et les instances de MM. l'abbé Ledru et J. Chappée, la démolition en fut décidée par M. l'abbé Péan, curé de la paroisse ; Guerrier, architecte de la nouvelle église ; R. Triger, président du Conseil de fabrique, et président de la Société historique et archéologique du Maine.

Du tombeau de S. Pavin, il ne reste que le souvenir. Le sarcophage sera replacé dans l'église dans un caveau sans caractère, peu éloigné du « locus » primitif, que rien ne permet plus de retrouver.

L'église de Châteloy (Allier).

N Goth, du nom de Principin, avait quitté ses biens, et, suivi de ses douze fils, était allé trouver saint Martin, évêque de Tours. Tous abjurèrent et reçurent le baptême de ses mains. Instruit du fait et ne pouvant maîtriser son courroux, Aggripin, roi des Goths, lança ses satellites à la poursuite des néophytes. Dix des enfants périrent sous leurs coups. Quant à Principin, il fut décapité sur les bords d'une rivière, en Bourbonnais. Comme il est raconté du martyr saint Denis, Principin prit sa tête dans ses mains ; puis, conduit par les Anges, il passa l'eau sur de grosses pierres et monta au sommet d'un rocher où s'élevait une église.

Tel est le récit de dom Marcaille, l'auteur bénédictin des *Antiquités de Souvigny*(1); il s'appuie sur des traditions locales et a été confirmé par d'autres auteurs.

1. Livre VI. *Vie et martyre de saint Principin qui fut martyrisé près de la ville d'Hérisson, en Bourbonnais ; le corps duquel est gardé en l'église de Souvigny (près de Moulins).*

On voit encore le gué, connu sous le nom de *pierres de saint Principin*. La rivière de l'Aumance qui le forme coule au fond d'une vallée tantôt élargie, tantôt resserrée, entre des hauteurs d'aspect différent, toujours pittoresque. Sur l'emplacement de la vieille église, où le martyr vint achever le sacrifice de sa vie, des moines en ont élevé une autre, de dimensions plus importantes. Elle s'appelle Châteloy, comme le hameau de quinze feux qu'elle protège. Le corps de saint Principin n'y est plus. Jusqu'à la Révolution, il a reposé dans l'abbaye de Souvigny, près de Moulins. Mais son souvenir s'est conservé à Châteloy, et sa statue, renouvelée et bénite solennellement en 1881, n'a pas cessé d'y être en grande vénération.

C'est ce monument que nous nous proposons de décrire. Deux auteurs en ont parlé avant nous : M. Gélis-Didot, architecte parisien, dans une œuvre magistrale, fruit d'un labeur persévérant et recommandable par la sûreté de l'érudition ; M. Grégoire dans une intéressante étude qu'il a publiée sur la région (1).

Placée à l'extrémité d'une colline, entre la route qui suit l'Aumance et une vallée secondaire, à près de soixante mètres, au-dessus de l'une et de l'autre, l'église de Châteloy, comme un phare secourable, pourrait guider le voyageur égaré, tant sa flèche s'aperçoit de loin et de tous les côtés.

Construction hardie, qui surgit d'un chaos de rochers diversement nuancés où, pour toute végétation, poussent le buis, le genêt, le lierre, l'églantier sauvage et les vignes.

Elle présente, selon l'endroit de la route où l'on se trouve, trois aspects différents : à l'Ouest, une façade étroite, flanquée de deux contreforts massifs encadrant l'archivolte romane d'une seule

1. *La peinture décorative en France, du XIe au XVIe siècle*, par MM. Gélis-Didot et Laffilée, architectes. 60 planches in-folio, imprimées en fac-simile d'aquarelle, accompagnées chacune d'une feuille de texte. 200 fr. Motteroz, Paris.

Une excursion dans la vallée de l'Aumance (Allier), par M. Grégoire. Avec illustr., gr. in-8° 1889, Auclaire, Moulins.

Nous tenons à remercier ces deux auteurs de l'aimable courtoisie avec laquelle ils nous ont permis de reproduire quelques-unes des gravures tirées du second de ces ouvrages et exécutées d'après les dessins de M. Gélis-Didot, dont les originaux ont été acquis par l'État, pour la Bibliothèque des Beaux-Arts.

La mairie d'Hérisson a fait l'acquisition d'une suite d'aquarelles des diverses décorations de Châteloy, avec coupes et plans, œuvre de M. Guédy, architecte (1901), d'après les dessins de M. Gélis-Didot.

et haute fenêtre, aujourd'hui murée, un pignon à angle aigu, orné d'une croix en pierre; à l'Est, le chevet avec ses deux absides romanes en cul-de-four ; puis, l'une des façades mesurant la longueur totale de l'édifice, celle du Sud, avec son petit toit rouge, peu incliné, en tuiles creuses, et, au-dessous, un cordon de consoles frustes qui de loin font penser à des créneaux, avec contreforts, arc-boutants et deux fenêtres à plein cintre. Un chemin à pente raide, taillé dans le roc, conduit à moitié de la hauteur, seul côté par lequel puissent s'engager les voitures.

D'après une constante tradition, il y aurait eu, sur le plateau qui couronne cette colline, une cité romaine, la cité de Cordes. Les matériaux provenant de ses ruines ont peut-être servi à construire l'église actuelle de Châteloy. Quoi qu'il en soit, ce sont bien les pierres de la région avoisinante, une sorte de grès jaune, mêlé à des sidérolithiques ou pierres à teintes de rouges variés.

Considéré dans son ensemble, l'édifice date de la fin du XIIe siècle ; mais, comme on le verra plus loin, une partie présente les caractères du XVe siècle, une autre, ceux du XVIe siècle, conséquence de remaniements assez importants. On sait, d'ailleurs, que l'architecture romane a longtemps régné concurremment avec le style ogival. Et, en Bourbonnais, d'autres églises rappellent celle de Châteloy ; elles sont l'œuvre « de cette école d'art qui n'est plus l'école d'Autun, ni l'art bourguignon (1). »

Il y avait un prieuré sur le plateau, tout contre l'église (2). L'une des premières maisons du hameau, selon toute vraisemblance, l'ancien logis du prieur, a gardé, au-dessus de sa porte, l'ogive caractéristique et sa croisée du XVe siècle. A quelque vingt mètres de là, on longe le mur du cimetière qui touche au chevet de l'église et on laisse à droite l'entrée en ruines de la cour où se trouvait l'ancien prieuré, emplacement occupé maintenant par une ferme. Entre la clôture de cette dernière et la façade de l'édifice, qui de ce côté regarde le Nord, on s'engage par un couloir resserré, sous deux arcs-boutants à large mais inégale ouverture. A travers la baie d'un autre arc-boutant plus petit, vers l'Ouest, on aperçoit la vallée et les lacets que l'Aumance y dessine. Parallèlement à cette façade nord, s'étendaient le cloître et les bâtiments intérieurs du couvent. De ceux-ci il n'y a plus que les murs de la ferme, une cave voûtée, et des restes de constructions éparses au milieu d'une vigne, par laquelle il faut passer quand on gravit la colline à pied.

Sur l'un des contreforts, toujours vers le Nord, ont été sculptées, en relief, deux figures : l'une, grotesque par son manque de proportions, représente un être humain, les deux jambes retour-

Sculptures sur l'un des contreforts de la façade du Nord, p. 492.

nées, écartées, les coudes appuyés sur les genoux, les mains élevées. Un des chapiteaux de la crypte de Parize-le-Châtel (diocèse de Nevers) offre la même étrangeté de type. L'autre reproduit une tête émaciée de Christ.

Le clocher carré, comme en Auvergne, se compose de deux étages, avec fenêtres géminées à plein cintre, dont quelques-unes ont été murées. Sa flèche, à pans coupés, refaite au XVIIe siècle, a été garnie de bardeaux, couverture assez recherchée autrefois pour sa durée, sa légèreté et son économie, mais à laquelle on a renoncé par crainte d'incendies. L'unique cloche date de 1727. De ce même côté encore est placé le portail ; il a peu d'élévation, se termine par une ogive appuyée sur deux pieds-droits à nervures et dont le milieu est orné d'un fleuron en pierre. Les battants de la porte sont d'une boiserie élé-

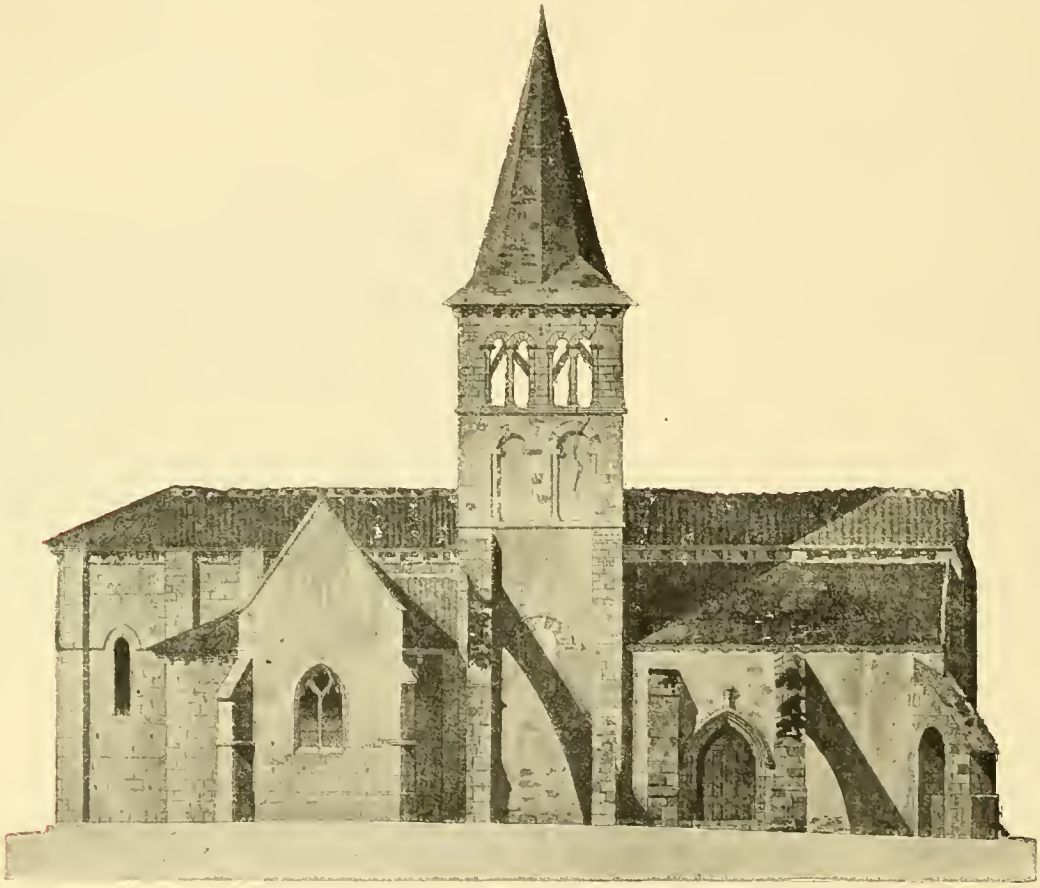
1. M. Grégoire, *ouvr. cité.*

2. « Le prieuré de Saint-Pierre de Châteloy était à la collation de Saint-Ciran-en-Bresme et il avait la jouissance d'une maison et de terres : la cure de Châteloy était à la collation du même abbé, avec l'institution de l'archevêque de Bourges. La cure était réservée au doyen du Chapitre d'Hérisson. » M. Grégoire, *ouvr. cité.*

gante avec une serrure antique qui a du cachet. Sur le tympan, également en boiserie, se voient les armoiries fleurdelysées du duc de Bourbon, malgré les essais que l'on a faits pour les détruire, à l'époque où la haine s'en prenait jusqu'aux emblèmes religieux et seigneuriaux.

Le plan de l'église de Châteloy est un rectangle qui a, hors d'œuvre, 28 mètres 50 cent. de longueur sur 12 mètres de largeur. Au Sud, les constructeurs ont en partie utilisé les substructions des anciens remparts de la cité romaine, ou de l'église du IVe siècle. De là, une déviation sensible de la grande façade dans la portion qui se raccorde au mur de l'Ouest.

Le bas de l'église par où l'on pénètre est plongé dans une demi-obscurité, le petit nombre



L'église de Châteloy. — Façade du Nord.

des fenêtres qui ont été conservées se trouvant principalement aux alentours du chevet.

Une nef principale, à voûte ogivale, est supportée par quatre arcs doubleaux et s'appuie sur des piliers carrés avec colonnes à demi engagées, ornées de chapiteaux. Ce sont trois de ces façades qui s'aperçoivent de la route. Sa hauteur mesure 10 mètres 50 cent. Quatre arcs formerets la séparent du bas-côté. Celui-ci est en plein cintre et repose sur trois des piliers carrés de l'autre vaisseau. Sa hauteur n'est que de 6 mètres 50 cent. Sa plus grande façade, celle où est pratiqué le portail, regarde le Nord.

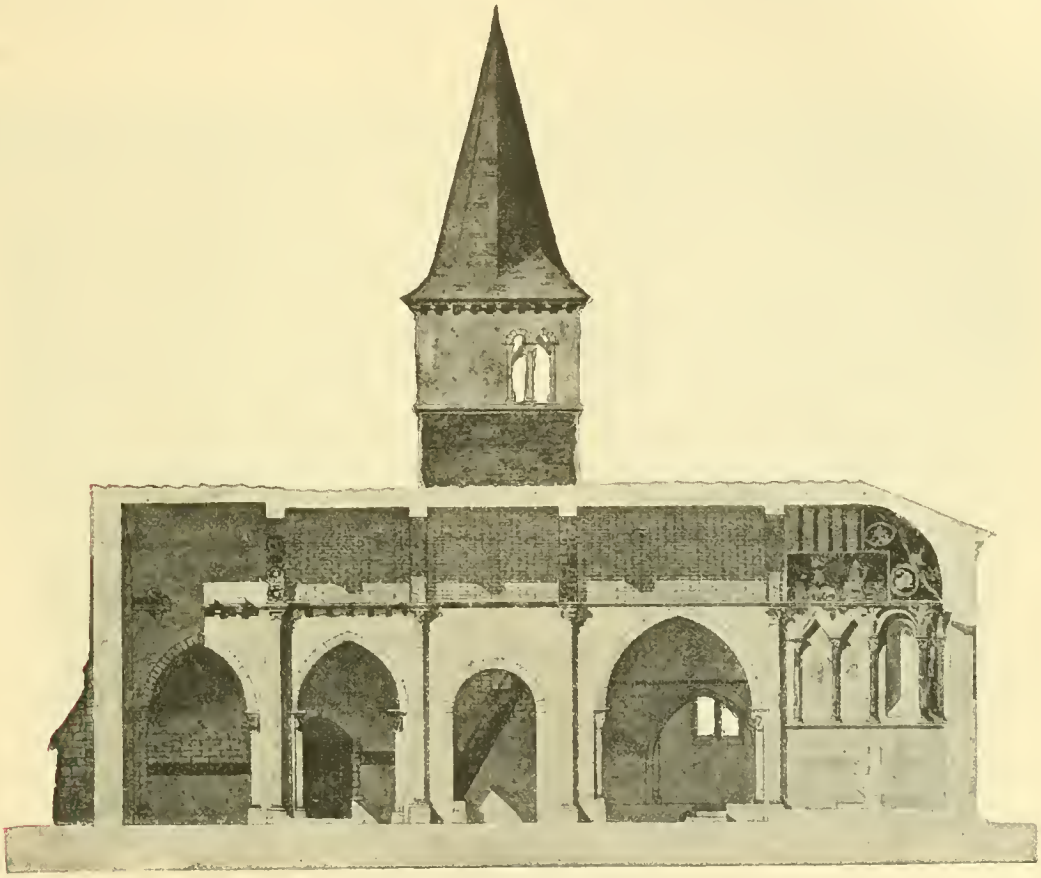
D'après les dimensions générales que nous avons données, il y aurait pour l'une 5 mètres, pour l'autre, 4 mètres de largeur, et 1 mètre 25 cent. environ pour les piliers entre deux.

La toiture de la plus haute nef, en tuiles creuses, dont nous avons parlé, porte directement sur la voûte ; celle du bas-côté, au contraire, un peu au-dessous de la précédente, la première en vue, lorsqu'on regarde le plan d'ensemble repro-

duit ci-contre, est en tuiles plates et est séparée de la voûte par une charpente.

En face de l'entrée, au pied d'un des piliers où s'attache un arc formeret, est appuyé un antique bénitier avec son piédestal, distincts l'un de l'autre, arrondis et en pierre, ne s'élevant pas à plus d'un mètre. La pierre circulaire, qui dépasse de beaucoup le bas du pilier opposé, marque sans doute l'emplacement des fonts baptismaux.

Les deux absides ont l'orientation d'usage. Nous avons dit pourquoi ce côté est le seul qui reçoive quelque lumière du dehors. Les autels en boiserie, du XVIIIe siècle, manquent de caractère. Ceux qu'ils ont remplacés étaient en pierre; leurs tables sont restées longtemps au bas de



L'église de Châteloy. — Coupe longitudinale.

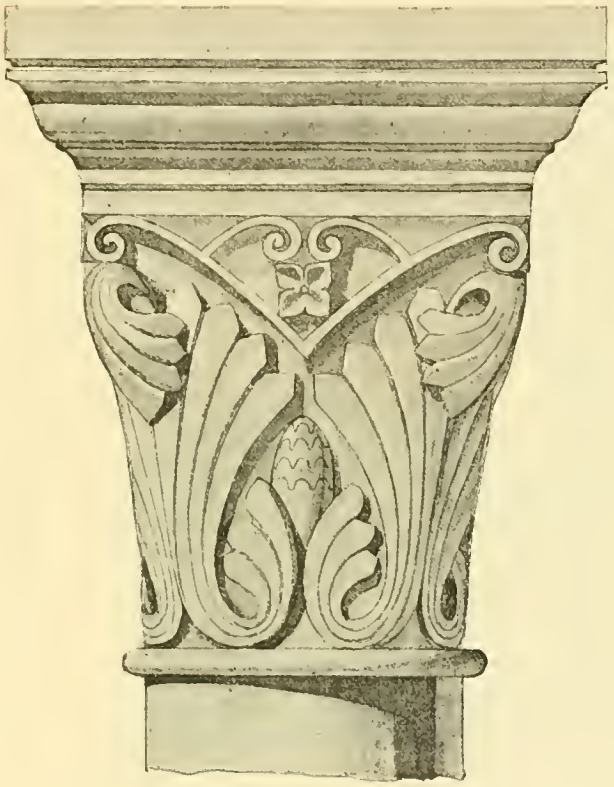
l'église ; l'une d'elles sert de pierre tombale dans le cimetière. Le chœur est surélevé de deux degrés. La chapelle de l'abside secondaire est dédiée à saint Roch, dont la statue ainsi que celle de saint Principin, représenté selon la tradition, surmontent l'autel.

Tout contre, mais en saillie de la façade du Nord, extérieurement, une autre chapelle a été rajoutée au commencement du XVIe siècle. Sa toiture, en tuiles plates, est supportée par une charpente. La vue d'ensemble ci-contre la montre sur la gauche, puis le portail à droite, et entre deux, le clocher. Ce dernier se trouve à peu près au milieu du bas-côté. On y accède, à l'intérieur de l'église, par un échafaudage en bois qui a été substitué, sans aucun doute, à un escalier de pierre.

Outre les cintres qui ornent quelques-unes des fenêtres, les arcatures mitrées au mur de la grande abside, il y a aussi des sculptures aux chapiteaux ; elles reproduisent la flore, toute de convention, particulière au roman. Il n'y en a

qu'une qui représente des êtres animés. Ce sont deux colombes figurant Adam et Ève. Le serpent tentateur s'enroule autour du pommier qui les sépare.

Mais l'attention est surtout attirée par les peintures. Des fresques du XIIIe siècle, encore visibles en certains endroits, malgré le badigeon qui les recouvrait, ont dû inspirer la pensée d'une restauration. Les artistes qui en ont été chargés, à la fin du XVe siècle, ne l'ont entreprise qu'en se guidant sur d'anciennes indications. C'est dire que cette église, au XIIIe siècle, était ornée de peintures dans presque toute son étendue. Elles produisent un grand effet, elles sont « un exemple complet d'une décoration du « centre de la France au XVe siècle ; les feuilles, « chiffres et ornements sont combinés d'une « façon heureuse et fort simple (1). » Les hermines de Bretagne et les fleurs de lis, que l'on voit au milieu des ornements, entre les nervures



L'église de Châteloy. — Chapiteaux.

de la voûte du bas-côté, ne laissent aucun doute sur l'époque de la restauration, ainsi que l'a fait très bien observer M. Grégoire. Sur plus d'un point, et c'est regrettable, un lait de chaux maladroitement employé a effacé ou altéré les couleurs.

Les chapiteaux, à l'exception de deux, ont été peints en rouge et jaune sur fond d'ocre jaune. Aux murs, des traits filés rouges, donnent l'apparence du petit appareil ; mais ils ne se sont bien conservés qu'aux parois et à la voûte de la grande nef. Sur l'arête de cette voûte court une bande de couleur rouge sur jaune avec ornementation. Aux arcs doubleaux de la grande nef, les archivoltes et les intrados sont revêtus d'une décoration où domine l'ocre jaune, avec un peu de bleu et de carmin. Aux arcs formerets, il n'y a que les intrados qui aient été peints ; ici, ce sont des feuillages légers et verdâtres ; là, des fleurs de même ton sur fond blanc.

M. Gélis-Didot nous a fait remarquer que les peintures murales des églises, en Bourbonnais notamment, ont quelque rapport avec la couleur

1. M. Grégoire, *ouv. cité.*

des matériaux de la localité. Rien de plus exact ; on peut s'en rendre compte à Châteloy, où le jaune et le rouge ont été employés de préférence (1).

Arrêtons-nous en face de l'abside principale. Fidèles à la tradition, les artistes du XIIIe siècle avaient concentré là leurs efforts et voulu résumer en un sujet important tout un enseignement des grandes vérités religieuses. Mais, en s'attachant à reproduire l'effet cherché, des artistes du XVe siècle n'ont pas entièrement égalé le modèle qu'il leur fallait plutôt deviner sous le grossier badigeon. En effet, certains fragments assez nets des peintures primitives révèlent une étonnante perfection. Dans ces conditions, il faut en convenir, une restauration dépasse en difficulté une composition originale de toutes pièces.

La conception du sujet traité ne manque pas de hardiesse. Est-ce un Père éternel ou un Christ que nous voyons au centre de la demi-coupole ?

L'église de Châteloy. — Chapiteaux

Les longs cheveux blancs qui retombent sur les épaules feraient adopter la première hypothèse. Mais la barbe, blanche également, se divise avec symétrie. Ainsi représente-t-on d'ordinaire le Christ. De plus, et le doute cesse quand on regarde attentivement, on finit par distinguer aux pieds et aux mains les marques de la Passion douloureuse. Pourquoi ce Christ vénérable, sous les traits du Père éternel, si ce n'est de la part des artistes un hommage rendu à la divinité du Fils de Dieu, égal en toutes choses à Dieu le Père ?

Sur un fond or se détache un ovale à double contour. Il encadre le Christ, plus grand que nature, assis sur un siège en forme de banc, tenant de la main gauche un globe surmonté de la croix grecque, et de l'autre, bénissant le monde. Ses vêtements amples sont partie bleus, partie en ocre rouge et en ocre jaune ; le trait du dessin est noir. Au-dessous de l'image divine ont été écrits ces deux mots *Laus Deo* (1). Autour,

1. Dans quelques églises du Bourbonnais M. Gélis-Didot nous a signalé des peintures extérieures, aux porches d'Authey-Issard et de Saint-Hilaire, entre autres.

1. Ce type de Christ dans un médaillon ovale a été reproduit,

mais en dehors de l'ovale, sont représentés les quatre évangélistes et leurs symboles, séparément; puis des apôtres, des anges qui sonnent de la trompette. Les premières paroles de chaque évangile sont inscrites sur des phylactères. Les images de saint Pierre et de saint Paul figurent de chaque côté, dans les entre-colonnements. A droite et à gauche de l'autel, on distingue encore des saints et des saintes, antiques fresques, que recouvre par place le badigeon ou que l'humidité a endommagées.

L'église de Châteloy. — Chapiteau.

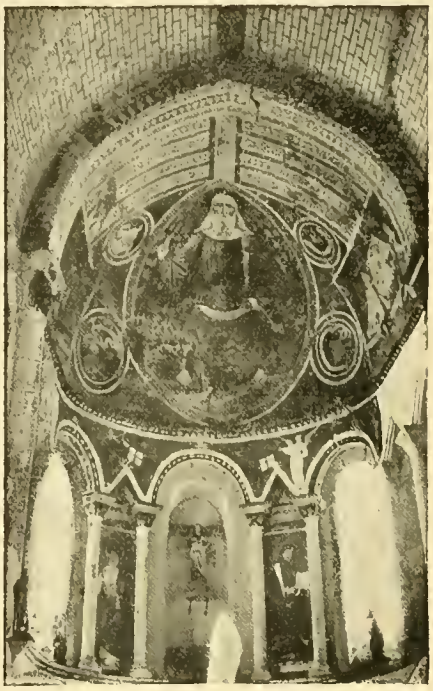
La demi-coupole de cette abside si richement décorée n'est éclairée que par deux fenêtres plus hautes que larges.

Aucun autre endroit ne convenait mieux pour rappeler l'Évangile, code de la vie chrétienne, encyclopédie complète des grandes vérités de notre religion.

Selon M. Gélis-Didot, ces peintures et celles moins importantes qui nous restent à signaler, sont l'œuvre d'Italiens, dont il a retrouvé la trace, en plusieurs lieux du Bourbonnais. Il a vu, à Saint-Pierre-le-Moutier, une église servant de briqueterie, qui est encore entièrement peinte par les procédés employés à Châteloy et avec les mêmes pochoirs (1).

Dans l'abside du bas-côté, il n'y a que quelques ornements dessinés, au nombre desquels l'écusson de la famille de Villelume et des restes très imparfaits de fresques.

La chapelle, hors du plan de l'église, a été rajoutée à la fin du XVe siècle, en l'honneur de



L'église de Châteloy. — Ensemble complet de l'abside.

la sainte Vierge, et à la mémoire du seigneur de la Roche-Otton, habitant les environs. Parti en Terre-Sainte, il fut racheté de captivité. C'est ce que rappelle un litre funèbre peint sur les murs couverts des armoiries aux besants d'or, de cette famille et de ses alliances. Le corps du croisé n'a jamais reposé dans cette chapelle. Là probablement, avant la Révolution, se trouvait le monument funéraire mentionné dans l'*Ancien Bourbonnais* et auquel on reconnaissait une grande valeur artistique. Des vitraux, qui ornaient l'uni-

presque toujours aux tympans des portails, comme à Vézelay. Mais nous croyons assez rare la représentation telle qu'elle a été peinte à Châteloy.

1. Citation de M. Grégoire.

que fenêtre ogivale de cette annexe, il n'y a plus que deux têtes d'anges, une inscription tronquée et un fragment d'édifice religieux. « Le morceau « central de la fenêtre avait encore, en 1833, un « petit vitrail du XVIe siècle, en grisaille rehaus- « sée de jaune. C'est la peinture de l'époque. On « venait de découvrir le jaune à l'argent, seul « émail transparent, et beaucoup de vitraux, ne « furent, dès lors, exécutés que sur du verre à « peine teinté, coloré de ce ton brillant (1). » Il représentait la Fuite en Égypte.

Comme en maints édifices religieux, des personnages de distinction ont été enterrés dans l'église de Châteloy. On y a retrouvé des ossements sous les larges dalles de pierre que l'on foule aux pieds. Celles-ci ne portent d'autres

L'église de Châteloy. — Le Christ bénissant le monde. — Fresque de l'abside principale.

signes extérieurs que des traces de croix et d'inscriptions.

L'église de Châteloy a l'apôtre saint Pierre pour titulaire, et le patron du lieu est la sainte Croix en la fête de son Exaltation, le 14 septembre, seul jour où l'on y célèbre le saint sacrifice. A cette occasion, et suivant un vieil usage, les gens d'alentour y font bénir les grains nouveaux (1).

1. De temps à autre, au cours de l'année, on y fait des services funèbres pour répondre au désir manifesté par quelques habitants d'être enterrés à Châteloy. Leur inhumation a lieu au cimetière de l'endroit.

Depuis les travaux du XVIe siècle, elle n'a subi aucune réparation, à part la remise en état de la flèche et celle que réclament souvent les toitures. « Longtemps avant la Révolution, elle « était déjà fort négligée comme entretien, parce « que son annexe, l'église d'Hérisson, lui avait « enlevé une grande partie de ses ressources. Le « 26 germinal an VII, l'église de Châteloy fut ven- « due comme bien national et achetée au prix de « 3.000 francs, par Gilberton Jean, d'Hérisson. « En 1852, un des enfants de l'acquéreur, le

1. M. Grégoire, *ouvr. cité.*

« colonel Gilberton, en fit don à la commune (1). »

Par les souvenirs qui s'y rattachent, l'originalité de son site, l'ensemble complet qu'il offre d'architecture, de sculpture et de peintures décoratives, ce monument est assez intéressant pour qu'il soit défendu contre l'œuvre destructrice du temps. Encore quelques années et la flèche, déjà inclinée, cédera sous l'effort des bourrasques, sa toiture fort endommagée laissera passer l'eau et les lézardes des murailles s'élargiront sans qu'il soit possible d'y apporter remède. Son entretien grève le budget de la commune, et bientôt il y aura tant à faire, que les allocations annuelles ne suffiront plus. Aussi exprimons-nous notre étonnement et notre très vif regret de ne pas voir cette église classée au nombre des monuments historiques.

A Châteloy, en tenant compte de ses proportions plutôt restreintes, peut s'appliquer cette appréciation générale que Lamennais a donnée, lorsqu'il considérait l'un de ces antiques souvenirs où une Foi vive a mis son empreinte: « Symbole de la divine architectonique, le corps de « l'édifice semble, ainsi que le modèle dont il « reproduit le type idéal, se dilater indéfiniment, « et sous ces voûtes élevées qui s'arrondissent « comme celle des cieux, il exprime par ses « fortes ombres et la tristesse de ses demi-jours « la défaillance de l'univers obscurci depuis la « chute. »

Juste FENNEBRESQUE.

Note. — Châteloy, *castellum oculi*, du nom de la rivière, l'Aumance ou l'Œil. Jusqu'au concordat, cette église a servi de paroisse. La cloche avait été vendue par adjudication, le 9 pluviose an IX. Après avoir été mise à prix à 37 fr. 50, elle fut laissée au citoyen Jean Vincent pour 37 fr. 85.

Elle a été faite en 1727, et bénite par messire Gabriel Delagrange, doyen du Chapitre de Saint-Sauveur d'Hérisson.

Au centre est représentée une croix ornée de feuilles et de fleurs de lis entrelacées. Chacune des arêtes du bras et du sommet de la croix est terminée par une fleur de lis. On voit encore la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus, puis saint Pierre, saint Paul, un evêque, un abbe mitré et crossé dont les pieds reposent sur un ecusson où figure une cloche.

1. M. Gregoire, *ouvr. cité.*

L'Exposition de Dinanderies à Dinant-sur-Meuse.

A pensée d'organiser dans la ville de Dinant une exposition des produits de l'industrie à laquelle depuis des siècles cette ville a donné son nom, était une pensée heureuse. Elle devait réussir d'autant que l'ancienne cité mosane, assise sur la rive du fleuve dans un de ses sites les plus pittoresques, est fort connue des touristes, notamment de ceux du Nord de la France dont la frontière est si proche. Aussi l'Exposition a-t-elle été très visitée depuis les premiers jours de l'ouverture, jusqu'à la clôture fixée au 11 octobre.

On sait que le travail du cuivre jaune ou du laiton a été dans la vallée de la Meuse, dès le XIe siècle, une industrie des plus florissantes et dont les produits, exportés surtout en Allemagne, en France et en Angleterre, furent pour la ville de Dinant une source de richesse et de prospérité qui a pris fin d'une manière violente à la suite du sac et de la destruction de la ville par le duc Philippe le Bon, en 1466. La plupart des maîtres et des artisans qui ont échappé à ce désastre ont plus ou moins continué leur travail dans les régions où ils se sont réfugiés: l'on assure qu'un certain nombre d'entre eux se sont établis en Angleterre, pays avec lequel la ville de Dinant avait, à cause même des travaux où elle avait acquis une sorte de monopole, de nombreuses relations. Il ne paraît pas que l'émule de Dinant, la ville de Bouvignes, où l'on travaillait également le cuivre, — sans que l'on cite cependant une seule œuvre d'art provenant de cette cité, — ait beaucoup gagné à la destruction de sa rivale, à laquelle Bouvignes avait coopéré.

Je ne chercherai pas à rendre compte de l'Exposition de dinanderies ; il suffira de constater son importance, sa bonne organisation, et le soin apporté à mettre en valeur la quantité prodigieuse d'objets réunis dans un local trop petit pour les contenir. Aux travaux très nombreux prêtés par les collectionneurs, les églises et les administrations publiques, le Comité organisateur avait eu l'excellente pensée de joindre des fac-simile très bien exécutés des œuvres, je pourrais écrire, des monuments, dont on n'aurait pas

obtenu le déplacement et l'envoi. C'est ainsi que l'on pouvait voir, dès la première salle, les fonts baptismaux de St-Barthélemi de Liége, à côté de ceux de St-Germain de Tirlemont, à peu près de même date,et dont le travail barbare est de nature à faire ressortir la distinction, que l'on pourrait qualifier de classique, des fonts de St-Barthélemi. Un peu plus loin, c'était les fonts (fac-simile) très remarquables de la cathédrale d'Hildesheim, postérieurs de plus d'un siècle, à la vérité, mais influencés cependant, paraît-il, par les fonts de Saint-Barthélemi, et fort intéressants par la belle ordonnance de l'ensemble et surtout par l'ingénieux développement iconographique du thème adopté par l'artiste qui l'a conçu. Après ces cuves baptismales il faudrait en citer un grand nombre d'autres moins connues et moins décrites dans les manuels archéologiques, mais curieuses à comparer entre elles par la variété des formes et la conception originale des praticiens qui avaient à traiter le même objet liturgique. La comparaison entre tous ces fonts baptismaux ainsi rapprochés les uns des autres était intéressante et vraiment instructive.

Dans cette première salle,tout à côté des remarquables monuments cités, s'élevait, majestueux dans sa belle silhouette, et exubérant dans ses détails, un très exact fac-simile du chandelier de Milan, souvent décrit et étudié, sans qu'il ait été possible jusqu'à présent d'en déterminer l'artiste ni même de connaître l'atelier dont l'œuvre est sortie. C'est assurément le roi des luminaires ! Cependant ce candélabre grandiose, connu sous le nom de l'Arbre de la Vierge, à cause du thème iconographique développé par les nombreuses figurines qui l'ornent, a été étudié dans les *Annales archéologiques* de Didron, et dans l'*Histoire du luminaire*, par René D'Allemagne (1). C'est le plus beau candélabre connu, et à cet égard, il avait bien sa place à l'Exposition, où les luminaires de toutes formes, de tous les styles, de toutes les dimensions se trouvaient par centaines : Chandeliers d'autel depuis les minuscules porte-cierge émaillés du XIIIe siècle jusqu'aux massifs chandeliers d'autel annelés, à pieds massifs et solides du XVe et XVIe siècles, qui sont bien, je crois, pour la plupart, d'origine dinantaise. Puis viennent les chandeliers à tige grêle d'usage domestique de la même époque, dont on retrouve encore parfois des exemplaires isolés en usage dans les ménages des paysans de la Campine limbourgeoise ; puis ce sont de puissants chandeliers aux formes exubérantes de la Renaissance, destinés à figurer dans les solennités, non sur, mais au pied des autels. La richesse et la variété de formes de ces ustensiles ecclésiastiques ou domestiques est vraiment prodigieuse ! A Dinant quelques amateurs avaient envoyé leurs collections tout entières ou du moins bonne partie de celles-ci. Dans quelques rayons d'une armoire à glace on pouvait voir une série de chandeliers très intéressants de la collection de M. D'Allemagne de Paris, et qui ont servi de documents à l'ouvrage que je viens de citer. Après les chandeliers c'était les *Aquamanile*, ou aiguières dont le moyen âge s'est plu à varier les formes à l'infini souvent fantastiques, originales et parfois tout à fait drôles. Venaient ensuite les bassins ou plateaux d'offrandes,des mortiers,toujours par séries nombreuses et souvent composées d'exemplaires inédits. Je citerai encore une collection de seaux à l'eau bénite, de puisettes de sacristie, de statuettes en laiton, dont plusieurs remarquables et qui, probablement, sont les fragments de monuments détruits et dispersés.

*
* *

Enfin, c'étaient les séries de vitrines contenant les collections d'encensoirs formant une importante suite chronologique ; parmi les plus anciens notamment, il y en avait de forme très gracieuse et bien dignes d'être reproduites par l'industrie moderne : je ne puis oublier de mentionner un objet presque courant de l'industrie dinantaise : les crucifix en laiton, christs de processions, d'autel ou destinés à la dévotion domestique.

On voyait des dames en grand nombre à l'Exposition ; ce qui semblait les intéresser à juste titre, c'est la reconstitution d'une cuisine avec tous les ustensiles appartenant à l'art culinaire, richement meublée de dinanderies, cela va de soi.

On voit que des éléments d'intérêt très variés se trouvaient réunis à Dinant, au point qu'il devient difficile de les énumérer dans un rapide compte rendu qui a simplement pour objet d'en

1. Paris, Alph. Picard, 1891.

consigner le souvenir dans notre Revue. Pour donner un aperçu complet de l'Exposition et des produits de l'art dont le laiton et parfois d'autres composés de métaux, forment la base, il faudrait presque en faire le catalogue, tâche qui semble avoir effrayé même les organisateurs de l'Exposition; ce qui n'étonnera personne.

***

L'Exposition, en effet, n'avait pas de catalogue proprement dit ; la multitude d'objets réunis rendait ce travail difficile, et le nombre de produits à peu près de même forme et de même date, eût peut-être rendu fastidieux et inutilement volumineux un livret de cette nature. A défaut de catalogue, le Comité directeur a publié un *Guide du Visiteur* dû à la plume de M. Joseph Destrée, secrétaire général et l'un des principaux organisateurs de l'Exposition. Ce travail, fait avec science et beaucoup de soin, était certainement d'une grande utilité au visiteur studieux et même au simple touriste désireux de s'orienter dans la quantité d'objets exhibés, en en indiquant la date, la provenance, et reproduisant avec exactitude les inscriptions qui se trouvent sur bon nombre d'entre eux.

Précédé d'ailleurs d'une excellente introduction de M. H. Pirenne, ce Guide a donné à l'Exposition sa véritable valeur d'enseignement et de vulgarisation. L'impression qui restera de cette réunion éphémère d'objets tirés du travail des mêmes métaux, c'est que Dinant a été assurément un foyer extrêmement actif de création artistique des dinanderies autant que de la fabrication d'objets purement industriels et d'usage domestique. Cependant il faudrait se garder de croire que l'art de travailler le cuivre a été absolument localisé sur les bords de la Meuse. Assurément il y a eu dans l'Allemagne du Nord, grâce en partie, à l'initiative, et au travail de saint Bernward, un foyer très actif dans le domaine de l'art de la fonte et de la ciselure des métaux et dont la vie s'est maintenue plusieurs siècles après ce saint. Cela est établi par les magnifiques fonts d'Hildesheim dont un excellent fac-simile se trouve à l'Exposition, par la cuve baptismale très remarquable et très historiée de la Marienkirche de Rostock, datée de 1292, et d'autres objets de même nature que l'on retrouve dans l'Allemagne du Nord et les régions limitrophes de la Baltique.

Nous avons, comme nous l'avons dit, à regretter l'absence de toute information sur le monumental chandelier de Milan, dont un fac-simile fidèle ornait l'Exposition, sur le chandelier de Brunswick donné par Henri le Lion à sa cathédrale, sur le chandelier de Reims dont un seul fragment du pied existe encore, fragment qui permet de conclure à une œuvre de premier ordre. Mais il est peut-être permis de mettre à l'actif des fondeurs de Dinant, le chandelier de même nature et de grandes dimensions qui jusqu'à la Révolution, se trouvait dans la cathédrale de Liége, lequel avec le monument lui-même, a disparu dans la tourmente révolutionnaire.

J'ai rendu hommage à l'activité des organisateurs de l'Exposition. Assurément ils n'ont ménagé ni leur temps ni leurs peines pour réunir un nombre si respectable d'œuvres intéressantes, pour les classer avec science et les exhiber avec goût. L'ordonnance, en présence de l'exiguïté du local dont ils disposaient, était vraiment remarquable : il eût été difficile de mieux faire.

L'absence de quelques objets cependant est à regretter. Le magnifique chandelier pascal de Léau, le plus beau que possède la Belgique, eût été l'une des pièces capitales de l'Exposition Un autre morceau, très intéressant au point de vue de la fonderie dinantaise, eût été le Christ en croix, modelé par le sculpteur Delcour pour être placé sur le fortin qui se trouvait au pont des Arches afin d'en assurer la défense. Ce Christ, de grandeur naturelle, se trouve actuellement au parvis de la cathédrale St-Paul à Liége. Il a été fondu en bronze par Perpète Wesprin, bourgeois de Dinant, suivant une convention faite avec le fondeur, le 23 février 1663. La bonne exécution technique de ce travail important prouve qu'à cette date il existait encore des fondeurs très capables à Dinant.

On assure qu'un album de bonnes photographies reproduisant les objets les plus remarquables de l'Exposition sera publié : ce serait en consacrer le souvenir d'une manière durable et bien utile. Si, d'un autre côté, la remise en lumière de leur ancienne industrie artistique pouvait stimuler les Dinantais à renouer les

traditions locales par les efforts des travailleurs contemporains, ce serait un succès que les expositions n'atteignent que bien rarement. On nous a fait voir à l'Exposition même quelques essais tentés par le baron Del Marmol et qui visent à une application toute moderne. Il n'y a pas de raison pour ne pas bien augurer de tentatives de ce genre.

***

Depuis la clôture les journaux ont fait connaître quelques détails qu'il n'est pas sans intérêt de consigner ici.

Les dépenses prévues étaient de 48,000 fr., et l'on était à peu près certain que ce chiffre serait dépassé.

Les recettes comprennent 30,000 fr. de subsides des différentes administrations ; plus les entrées dont le produit s'est élevé de 25,000 à 26,000 fr.

Le nombre des visiteurs peut être évalué à 30,000 ; de ce chiffre il convient de déduire au point de vue des recettes, les entrées à prix réduits et les entrées gratuites.

Le succès de l'Exposition a fait germer dans quelques esprits la pensée de créer à Dinant un Musée communal de dinanderies. On assure d'autre part que bientôt s'ouvrira à l'École professionnelle de la ville, une classe de batteries de cuivre ; on espère de la sorte faire revivre dans la ville de Dinant, une industrie d'art perdue depuis plusieurs générations.

Il y a lieu de constater avec satisfaction que la presse, en Belgique et à l'étranger, s'est montrée très sympathique à l'œuvre de l'Exposition et ne lui a pas ménagé son appui. Un excellent article signé Henry René D'Allemagne a paru dans le supplément illustré du *Gaulois* le dimanche 10 11 octobre. Cette étude mériterait d'être conservée dans un recueil moins éphémère qu'une feuille quotidienne.

J. H.

Correspondance.

France.

8 août 1903.

Honoré Monsieur,

AU moment même où Pie X reçoit la tiare à Rome, alors que le monde entier se préoccupe de l'insigne distinctif que porte sur la tête le Pontife suprême de l'Église catholique, il n'est peut-être pas sans intérêt de revoir le livre de M. Müntz : *La Tiare pontificale du VIIIe au XVIe siècle*, et d'examiner si l'archéologue peut accepter sans réserve les affirmations de l'auteur.

Les lecteurs de la *Revue* qui ont pris connaissance du compte rendu de cet ouvrage paru, dans ce périodique, en 1901, 3e livraison, liront volontiers, je le suppose, les réflexions que je désire placer sous leurs yeux ; personne d'ailleurs ne pourra leur reprocher de manquer d'actualité. Et d'abord M. M. se plaint du mystère qui enveloppe les origines de la tiare et fait remarquer l'extrême rareté des textes et des documents figurés qui la concernent, pendant le cours des premiers siècles de l'ère chrétienne.

Pour le VIIIe, point de départ de son travail, il ne peut fournir aucune image de l'objet qu'il étudie et ne met en avant qu'un seul texte emprunté au *Liber pontificalis*. Ce texte nous apprend que le pape Constantin (708-715) fit son entrée à Constantinople, le chef couvert d'une coiffure d'apparat que l'historien appelle *calamaucum*. « Apostolicus pontifex cum calamauco, ut solitus est Roma procedere, a palatio egressus in Placidias usque, ubi placitus erat, properavit. »

Mais, après tout, qu'est-ce que le *calamaucum ?* Là gît toute la difficulté, et M. M. ne la peut trancher, car si le *Liber pontificalis* nomme la coiffure de l'Apostole, il ne la décrit pas plus qu'il ne la fait voir.

Ce que le *Liber* ne livre point, les monnaies des papes nous l'offriront peut-être.

Sur un denier d'argent à son effigie, le pape Adrien Ier (772-795) (*Album histor. de Lavisse*, p. 82) est représenté la tête couverte d'une coiffure que la grossièreté de la frappe permet de prendre pour une couronne qu'a déformée la maladresse du dessinateur, ou bien encore, pour un bonnet sphérique garni à sa base d'un circulus couvert d'ornements. A bien examiner la chose et en y réfléchissant sérieusement, j'estime que la seconde de ces hypothèses est la meilleure, la seule vraie.

Ce qui me permet de penser ainsi, c'est que je retrouve au Xe siècle, sur un denier d'argent du pape Benoît VIII (975-984), reproduit par M. Schlumberger à la page 493 de *L'Épopée byzantine à la fin du Xe siècle*, une figure de S. Pierre absolument coiffé comme Adrien Ier. L'image du Xe siècle n'a plus la barbarie de celle du VIIIe, tout en ne s'en éloignant pas dans une bien sérieuse mesure. Néanmoins, grâce à l'amélioration du dessin, il est facile de se rendre un compte exact du type figuré sur le métal. S. Pierre porte un bonnet de forme ronde : une couronne en garnit la base et reproduit exactement celle d'Adrien.

Or, si le *calamaucum* qui couvre le chef du pape Constantin, était, au dire du *Liber pontificalis*, la coiffure habituelle du pontife romain, il est logique de supposer, vu surtout les traditions qui sont si vives et si tenaces à Rome, qu'Adrien le porte encore sur son denier, dans la seconde partie du même siècle.

Grâce à la monnaie de ce pape, on peut donc connaître, suivant toute probabilité, la forme du *calamaucum*. Un texte de Papias, au XIe siècle, nous enlève d'ailleurs tout doute à cet égard. « Pileum calamaucum ex bysso rotundum, quasi spara caput tegens sacerdotale, in occipitio vitta constrictum Hoc Græci et nostri tiaram vocant. » Ne dirait-on pas que cet auteur dépeint la coiffure papale qu'offrent les deniers d'Adrien Ier et de Benoît VIII ?

D'autre part, si le *calamaucum* d'Adrien est le même insigne que celui du pape Constantin, la prétendue donation attribuée à l'empereur de ce nom ayant été composée vers 744, on doit en conclure rigoureusement que cette pièce fausse n'a guère plus de valeur au point de vue archéologique qu'à celui de l'histoire.

En effet, il faut bien constater alors que le pape Constantin portait une couronne plus de quarante ans avant que la donation mensongère vînt affirmer que S. Sylvestre avait refusé de faire sien le diadème du monarque.

Pour enlever tout doute à ce sujet, je ne saurais trop engager les archéologues qui le peuvent à examiner sérieusement, dans leurs détails, les monnaies des papes. Il y a là vraiment une mine de renseignements qui n'a pas encore été exploitée dans le cas que je vise, et, je n'en doute pas, ces renseignements pourront jeter une lumière sérieuse sur l'origine et les transformations de la tiare.

On vient de voir ce qu'était la coiffure de S. Pierre sur le denier d'argent de Benoît VIII. Quelle différence cependant entre ce bonnet si bas, et la tiare élevée qui va dominer dans l'avenir!

De ce dernier type, M. M. n'a pu trouver aucune représentation figurée avant le XIIe siècle.

Un deuxième denier de Benoît VIII, publié de même dans l'ouvrage de M. Schlumberger et à la même page que le premier, va combler cette lacune.

Il s'agit encore de S. Pierre. Cette fois le Prince des apôtres porte sur la tête un bonnet pointu, de belle hauteur, avec circulus à la base et orfroi en titre. Cette coiffure se perpétuera à travers les siècles suivants et on la retrouvera telle, jusqu'au XVe siècle (consulter dans *La Messe*, Rohault de Fleury, les planches consacrées à la tiare).

Voilà donc un exemple de la tiare avec circulus appartenant au Xe siècle.

Mais, doit-on réellement faire remonter avec M. M. l'origine de la deuxième couronne jusqu'à Boniface VIII ?

Déjà, en 1059, la tiare de Nicolas II est ornée de deux couronnes au dire d'un contemporain, Benzon : « Legebatur in inferiori circulo ejusdem serti : corona regni de manu Dei ; in altero vero, sic: diadema imperii de manu Petri. » M. M. ne s'embarrasse point de ce fait. Il l'attribue simplement à une fantaisie éphémère de ce pape et regarde quand même Boniface VIII comme le premier pontife de Rome ayant adopté la tiare à deux couronnes sur la fin de sa vie.

Cette appréciation manque de valeur, en vérité. Si, en effet, on applique la théorie de M. M. à Boniface lui-même, on est obligé de lui refuser également ce que cet archéologue lui concède, attendu qu'après la mort de ce pape, la tiare à simple couronne fut encore portée comme l'ouvrage que j'examine en fait foi : témoin le tombeau de Benoît XI, p. 140. Je dirai plus. Elle fut de même en usage à l'époque où le trirègne avait été adopté.

Ce n'est pas tout. Un examen sérieux de l'image de Nicolas IV, reproduite à la page 10 de la brochure de M. M., permet de supposer, de voir même que ce pontife est coiffé d'une tiare à double couronne. La première, l'ancien circulus, est énorme. Immédiatement au-dessus apparaît la seconde. Cette dernière est fleuronnée, parfaitement visible pour tout observateur attentif et ne peut faire corps avec le circulus sans le transformer en une pièce d'orfévrerie de dimensions inacceptables. C'est cette couronne qu'au jour du couronnement, l'évêque d'Ostie mettait sur la tiare garnie du circulus. La miniature de la page 143 de *La Messe* de Rohault de Fleury, l'indique d'une façon très nette et sans réplique (XIVe siècle).

Finalement, pour ce qui est de la 3e couronne, je pourrais faire observer qu'une tiare empruntée à l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg, reproduite dans *La Messe*, semble indiquer trois fois le circulus. Je n'ose toutefois insister, car ce manuscrit est brûlé, et pour juger sainement le détail signalé, il conviendrait de l'examiner sur la peinture originale. Je passe donc outre et après avoir fait observer que Célestin V portait déjà, si l'on en croit les Bollandistes, la triple couronne sur la tiare : « Cum camauro suo seu mitra papali habenti tres coronas », j'admets que ce dernier type ne fut d'un usage régulier qu'au XIVe siècle, sous les papes d'Avignon. Avant même de figurer sur les monuments du temps, le trirègne est nettement décrit dans les textes. « Coronam, dit l'inventaire de Clément V, quæ vocatur regnum, cum tribus circulis aureis et multis lapidibus pretiosis. »

Je ne m'attarderai donc pas plus longtemps à suivre M. M., au moment même où les documents figurés surabondent et rendent l'histoire de la tiare très facile.

Avant d'aller plus loin, je dois toutefois faire observer que le type de la tiare à simple circulus fut employé conjointement avec ceux qui le remplacèrent. Cela se comprend aisément d'ailleurs, abstraction faite de toute tradition. Si le trirègne du XIVe siècle, est aux yeux de M. M., de meilleur goût, s'il a « plus de vie, d'élégance et de légèreté » (p. 42), cette légèreté est toute en apparence. Le poids des trois diadèmes est tel, que Grégoire XVI, pour ne citer qu'un exemple récent encore, est mort à la suite de la fatigue que le trirègne lui avait causée au cours d'une longue cérémonie. Combien donc l'ancien type était d'un usage plus rationnel et plus pratique, sans cesser pour cela de présenter souvent une forme aussi digne qu'imposante.

Je termine et, pour finir, je vais m'efforcer de résumer ce que fut dans les temps antiques, la coiffure des papes, autant du moins que les connaissances actuelles permettent de l'établir.

Dans la lettre que j'ai fait paraître à propos de la châsse de l'Escurial, j'ai dit que S. Jacques le Mineur et S. Jean portaient sur le front une lame d'or.

De là, il me semble, on peut déduire sans témérité qu'il en fut de même et à raison plus forte pour S. Pierre, bien que les historiens, ceux du moins dont les écrits nous sont parvenus, n'en parlent pas.

Toujours est-il qu'au Ve siècle, les mosaïques de St-Paul-hors-les-Murs représentent déjà, mais d'une façon conventionnelle, des couronnes sur la tête de quelques papes.

Au VIIIe siècle, le denier d'Adrien, puis au Xe, celui de Benoît VIII, montrent la couronne placée à la base d'un bonnet sphérique.

Dès le Xe, une autre monnaie de Benoît offre l'image d'une tiare élevée et pointue.

Les peintures de St-Clément à Rome la présentent sous la forme d'un cône tronqué. Dans les peintures de l'oratoire de St-Nicolas (palais de Latran), exécutées sous Calixte II et dans la bibliothèque d'Einsiedeln, l'image de S. Grégoire le Grand (regulæ monast.), elle ressemble à un dé à coudre dont la partie supérieure serait bien ronde. Elle devint aussi ovoïde. Au XIIIe siècle, le circulus se transforme en diadème. A la fin de ce même siècle, une seconde couronne est ajoutée à la première ; enfin, au XIVe, et peut-être même au XIIIe, le trirègne apparaît.

Des exemples tirés des mosaïques de St-Paul et des monnaies du VIIIe et du Xe siècle que j'ai signalées, on peut déduire que la coiffure des papes, tout comme la mitre, fut composée d'une couronne à laquelle on ajouta une calotte de tissu.

La tiare du reste a suivi une transformation presque identique, et leur origine, après tout, semble commune, comme semble le prouver la représentation figurée de tant de prélats qui, durant de longs siècles, portent indifféremment l'une ou l'autre de ces coiffures.

La partie confectionnée à l'aide d'un tissu a pris toutefois plus d'élévation que dans le bonnet épiscopal. La dignité du pape étant supérieure à celle de l'évêque, la coiffure du premier sembla devoir refléter, si je puis parler ainsi, cette supériorité, et reçut en conséquence plus d'importance.

On lui donna donc une élévation de plus en plus grande. Par là, elle s'écarta de plus en plus de la mitre et finit ainsi, petit à petit, par symboliser la dignité souveraine, pendant que la mitre restait la coiffure liturgique par excellence.

Le pape garda finalement la première pour son usage exclusif, mais partagea la seconde avec ses frères dans l'épiscopat.

De même que tout prélat tenait de son pouvoir toute autorité, de même il en reçut les marques honorifiques. Et telle était la liberté du pontife romain à cet égard, qu'il n'accordait la mitre qu'à qui bon lui semblait. Des chefs de monastères en furent honorés, alors que des évêques et même des archevêques n'obtenaient point pareille faveur. Ainsi, les abbés bénédictins de la Cava et de Cluny furent mitrés en 1061 et 1088, tandis que les archevêques de Reims et de Bourges ne l'étaient point en 1128 et en 1195. Ces exemples pourraient être multipliés à volonté.

J'y renonce, car ils sont d'ailleurs superflus ; il me suffit d'avoir montré les points faibles du livre de M. Müntz, tout en complétant les données qu'il a fournies sur la tiare des pontifes romains.

On ne peut admettre, avec M. M., que toutes les tiares données par lui comme l'œuvre de la

fantaisie des artistes, revêtent ce caractère D'abord, au moyen âge, les longs voyages étaient dans les habitudes. Rome, d'autre part, était le but de nombreux pèlerinages et par suite, la tiare pontificale était sérieusement connue. En outre les papes eux-mêmes ont quitté Rome plus d'une fois, et leurs déplacements ont sûrement contribué à faire connaître leur coiffure. — Pourquoi donc M. M. met-il au rang de ces fantaisies les tiares que présente la statuaire de Chartres, pour citer un exemple? Je renvoie à la planche DCLXVIII de *La Messe* (Rohault de Fleury). On y verra reproduites l'une des tiares de Chartres et celle de S. Sylvestre (église des Quatre Saints-Couronnés à Rome). Où est, en conscience, la différence entre elles? Pour ma part, je n'en vois aucune. — Certes, si une tiare pouvait paraître suspecte, c'est à coup sûr celle que porte, dans une miniature du XIVe siècle, appartenant à la bibliothèque de Laon, un pontife romain que M. Fleury a reproduit dans son ouvrage: *Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon*. Or ce type insolite, étrange, je le retrouve sur la tête de Clément IV (*Revue de l'Art chrétien*, 1898, 6e livr.), à cette différence près qu'ici, nous avons une œuvre du XIIIe siècle et partant, que la tiare de cette époque a moins d'élancement que celle de Laon. Ces exemples sont suffisants pour baser mes dires: aussi je crois inutile de traiter plus longtemps pareille question.

D'ailleurs, il ne faut pas lasser la patience des lecteurs de la *Revue* et certes, je crois en avoir déjà trop abusé.

Veuillez, honoré Monsieur, agréer l'hommage de ma respectueuse considération.

P. MAYEUR.

Italie.

Venise: La salle du Grand Conseil du Palais ducal; Le campanile de Saint-Marc. — Florence: Le Cenacolo de Fuligno. — Milano: Un triptyque du XVe siècle. — — Ravenne: Le trône épiscopal de Maximien. —

Venise.

A salle du Grand Conseil du palais ducal, ainsi que d'autres salles du Palais, sont présentement l'objet de réparations et par suite de déplacements provisoires de plusieurs peintures.

Dans la salle du Grand Conseil, on a levé déjà une partie de la grande toile de la *Gloire du Paradis* par le Tintoret, aidé de son fils; la peinture avait été maladroitement restaurée et appliquée contre la paroi; on a jugé nécessaire de la munir d'une doublure.

Sur la même paroi, Guariento, en 1365, avait peint à fresque le même sujet, la *Gloire du Paradis*. La peinture fut détruite par l'incendie de 1577, et recouverte par la toile de Tintoret, mais on savait qu'il en restait des vestiges.

Je n'en ai vu que la partie inférieure: elle présente, dans des niches, une suite d'anges musiciens; la couleur est très affaiblie, mais le style est d'une grande distinction, comme celui des fresques que Guariento a peintes dans le chœur de l'église des Eremitani à Padoue.

Le peuple de Venise aurait voulu voir son cher campanile, écroulé en juillet 1902, renaître rapidement de ses cendres comme le phénix de la fable. La première pierre de l'édifice a été posée, il y a quelques mois, en présence d'un prince de la famille royale et bénie par le cardinal patriarche, Son Éminence Monseigneur Sarto, couronné depuis de la tiare et dénommé à Venise, où il était très aimé et vénéré, le Pape des Gondoliers.

Mais les cérémonies de pose de la première pierre sont bien souvent simplement décoratives et précisément le jour de la fête, rien encore n'était définitivement arrêté en ce qui est du choix de l'architecte. Un éminent architecte était désigné en principe, mais, depuis, il a renoncé à l'entreprise.

Le ministre de l'Instruction publique, qui a la charge de la conservation des monuments nationaux, a alors, et d'accord avec le municipe de Venise, nommé une Commission avec pleins pouvoirs de choisir un autre architecte.

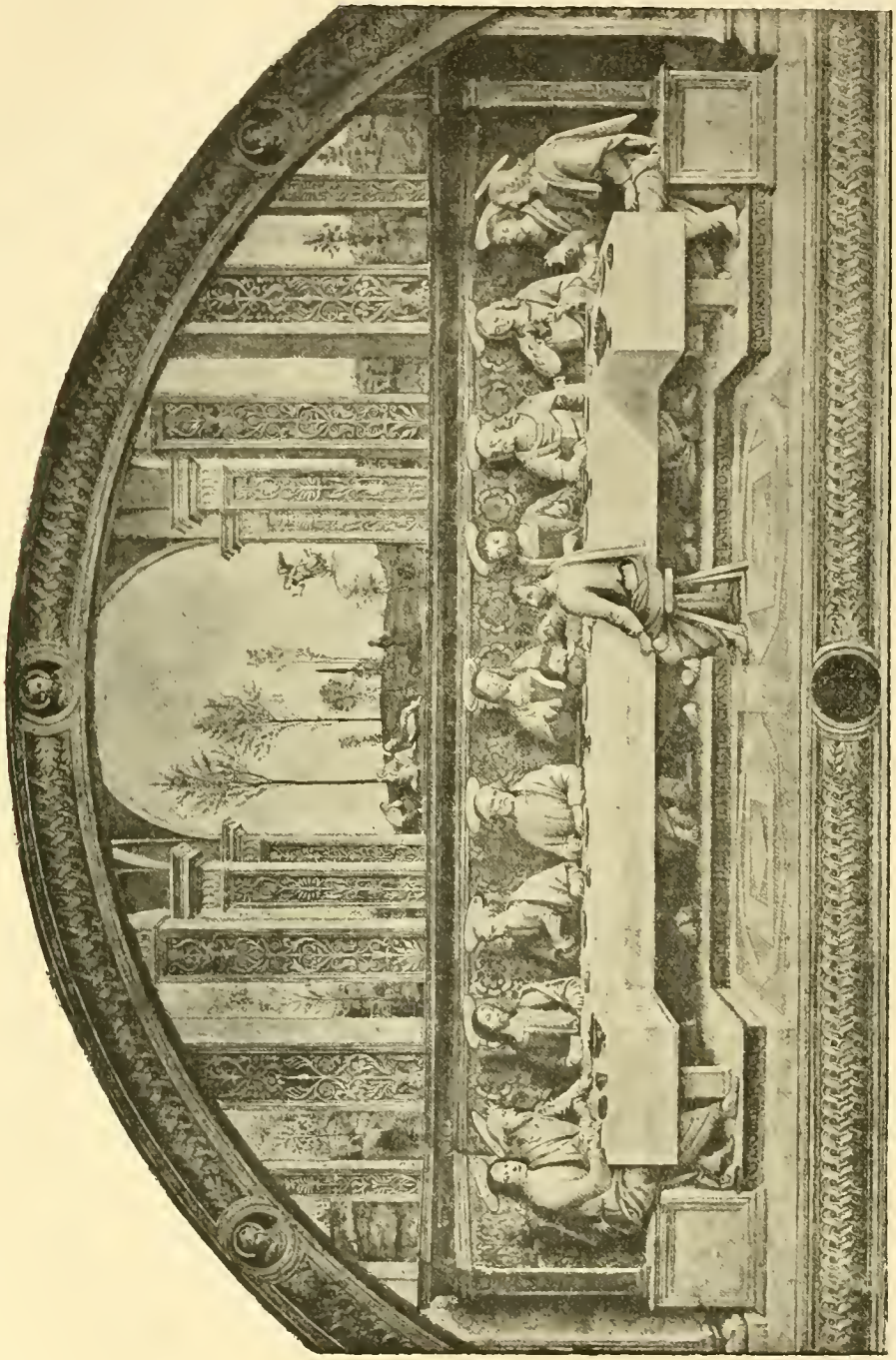
Le campanile, selon les calculs les plus sûrs, pourra être rebâti en cinq ans, presqu'entièrement avec les anciens matériaux; toutes les sculptures de la logetta de Sansovino ont été sauvées et quoique brisées pourront être rétablies.

L'argent est là qui attend; la somme s'élève à deux millions largement suffisants: un quart vient du municipe, un autre quart de l'État et un million a été spontanément donné par des parti-

culiers, sans qu'il fût nécessaire d'ouvrir une souscription publique.

Florence.

Les visiteurs soigneux ne manquent pas d'aller



Cenacolo de Fuligno à Florence, par Pérugin.

voir le *Cenacolo*, dit de *Fuligno*, dans la via Faenza, n° 58.

Il a été peint à fresque dans le réfectoire d'un ancien couvent depuis longtemps abandonné ; en 1845, on découvrit la fresque, et le gouvernement acheta l'immeuble.

Depuis lors et encore dans ces derniers temps, on a discuté longuement pour déterminer l'auteur de la peinture.

Les uns la donnaient à Raphaël et s'appuyaient sur les hypothèses suivantes.

Raphaël était en 1505 et 1506 l'hôte à Florence de son ami Taddei dont la demeure (actuellement via dei Ginori, n° 15), était assez proche du couvent de Fuligno, où était l'une des sœurs de Taddei ; par reconnaissance de l'hospitalité reçue, Raphaël aurait peint le Cenacolo.

Et puis, on a voulu voir le propre portrait de Raphaël dans l'un des apôtres.

On a été plus loin ; dans les broderies du col du vêtement de saint Thomas, on a vu des lettres RAP. VR. MDV.

C'étaient des fantaisies.

En vérité, le Cenacolo est dans la manière des premiers ouvrages de Raphaël, alors qu'il était encore sous l'influence de son maître Pérugin, mais cela ne me montre nullement que Raphaël en soit l'auteur.

M. Ferri (Nerino), le distingué conservateur de l'incomparable collection de dessins conservés à la Galerie des offices de Florence, qui comprend 45,000 documents, a repris l'étude de la fresque.

Par des rapprochements entre les dessins de Pérugin et ses peintures, il a prouvé clairement que la fresque était de Pérugin.

Je ne puis entrer ici dans les détails, je ne puis que dire qu'ayant jugé les raisons de M. Ferri devant la fresque et ayant présents à l'esprit les dessins et les peintures invoqués, je me range modestement à son opinion.

Et comme le Cenacolo est moins connu qu'il le mérite, je reproduis cet ouvrage, qui certainement est la plus pure, la plus idéale des nombreuses *Cènes* produites par l'art chrétien.

Silano (province de Massa Carrara).

L'église della Rocca di Soraggio possède un intéressant triptyque du XVe siècle. Au centre, la Madone et l'Enfant ; sur les côtés, saint Jean et saint Pierre ; sur la prédelle, les douze apôtres.

Une inscription, en caractères du temps, révèle les noms du donateur et du peintre peu connu.

Hoc opus f... fieri Iohannes Calesblarius de Soraggio 1463.

Et pictum fuit p. me Petrus de Talata.

La peinture est un bon ouvrage, de colorations accentuées ; elle a besoin de quelques réparations qui vont être faites.

Ravenne.

Le comte russe Gregorio Stroganoff a généreusement offert au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts d'Italie, une plaque en ivoire, provenant du trône épiscopal de Maximien, qui fut évêque de Ravenne de 546 à 552.

Le ministre, l'honorable M. Nasi, s'est empressé de remettre ce précieux objet à la cathédrale de Ravenne qui conserve le siège pastoral du même évêque.

La cathédrale date du IVe siècle ; elle fut reconstruite, en 1743, avec des débris de l'ancien temple et restaurée en 1900.

Parmi les intéressantes antiquités qu'elle possède, se trouve le trône de Maximien ; il lui fut donné par Othon III, empereur de 983 à 1002, qui l'avait, en 1001, reçu en don du doge de Venise Orseolo.

Quatorze des plaques d'ivoire qui le garnissent sont perdues ; sur celles qui subsistent on remarque principalement l'Histoire de Joseph et le monogramme de Maximien. Les reliefs sont traités sommairement, mais avec énergie.

Les délégués du Ministre, qui ont fait à l'évêque la remise de la plaque, ont exprimé le désir que le trône, relégué depuis tant de siècles dans la sacristie, soit placé dans la cathédrale.

C'est parfaitement logique.

GERSPACH.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des antiquaires de France. — *Bulletin*, 1903, 2e trimestre. — A signaler dans le bulletin un élégant spécimen de crucifix du XIVe siècle, conservé à Périgueux dans une collection particulière. — M. Vitry fait connaître une trouvaille de feu Ad. de Rochemonteix, la dernière communication de cet archéologue estimé : c'est une statuette de Vierge en bronze, de un mètre de hauteur, conservée en l'église d'Apchon (Cantal). Elle manquait à l'exposition de dinanderies qui vient de fermer, et où elle eût été unique en son genre et bien à sa place, de même que les deux statuettes d'anges du Louvre, nos 206 et 207, trouvées en Vendée par Courajod et flamandes d'allure comme cette Vierge.—Ici nous rencontrons la notice sensationnelle de M. Destrée qui, avec M. le prof. Kurth (1), restitue à Renier d'Huy les fameux fonts en laiton de Liége, que le chroniqueur Jean d'Outremeuse attribue à Lambert Patras (2). — A enregistrer enfin une note de M. de Mély sur les images achéiropoïètes du Christ.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 31 juillet 1903.* — La Roche-de-Trupt, qui a été récemment découverte par M. Froelich, se compose d'une grande chambre et de deux compartiments plus petits situés au-dessus de la première, dont le faîte et les parois sont formés de grandes dalles de pierre. Les parois et un banc qui occupe la profondeur de cette grotte sont en partie couverts d'inscriptions diverses, d'époques différentes, gravées très profondément. M. Froelich envoie la photographie d'un dessin fait avec grand soin par M. Paul Rœderer, et l'accompagne d'une note rédigée avec le concours de M. Perdrizet. Ces caractères atteignent quelquefois jusqu'à une hauteur de 70 centimètres.

M. Mâle, professeur au lycée Louis-le-Grand, étudie l'influence du théâtre sur l'art à la fin du moyen âge. Il montre que la représentation des Mystères a fait entrer dans la peinture et dans la sculpture du XVe siècle plusieurs thèmes nouveaux. Il explique de la sorte quelques œuvres d'art qui étaient demeurées énigmatiques.

Deux miniatures de Fouquet à Chantilly montrent une vieille femme guidant les soldats au jardin des Oliviers et forgeant les clous de la croix. Ce personnage figure dans les mystères, ce qui prouve que Fouquet, en peignant sa célèbre suite de la Passion, s'est sans cesse inspiré du théâtre de son temps.

Une foule d'autres œuvres d'art, le vitrail de l'Ascension à Saint-Taurin d'Évreux, le vitrail de Justice et Miséricorde à Saint-Patrice de Rouen, la Cène de Thierry Bouts à Louvain, le tableau des *Saintes femmes au tombeau* attribué à Hubert van Eyck, etc., reproduisent très exactement des scènes du théâtre du XVe siècle. Les mystères n'ont pas seulement introduit dans l'art des scènes nouvelles, ils ont profondément modifié la vieille iconographie du XIIIe siècle et inspiré aux artistes des agencements tout nouveaux.

M. Charles Joret lit une notice de M. le Dr Bonnet, assistant au Muséum d'histoire naturelle, sur un manuscrit arabe de Dioscoride, de la Bibliothèque Nationale, orné de miniatures curieuses, car elles ressemblent, pour la plupart, à celles d'un manuscrit grec du même Dioscoride. Il montre que tous deux ont une source commune beaucoup plus ancienne.

Séance du 7 août. — M. Collignon donne lecture d'une notice de M. Naville, correspondant de l'Académie, intitulée : *A propos du fronton oriental du temple de Zeus à Olympie. — Une hypothèse.*

M. Edmond Pottier communique une note de M. Degrand, Consul de France à Philippopoli, sur une sculpture rupestre des environs du Schumla, représentant un cavalier accompagné d'un chien et combattant une bête fauve. M. Pottier exprime le vœu, que M. Degrand puisse utiliser des fonds qui lui ont été alloués sur le legs Piot pour prendre un moulage de ce bas-relief et de l'inscription qui l'accompagne.

Séance du 21 août. — M. Delisle s'occupe d'un manuscrit en papyrus des lettres et sermons de saint Augustin, dont une partie est à la Bibliothèque Nationale, une autre partie à la Bibliothèque de Genève : un feuillet de ce même ouvrage vient d'être retrouvé à la Bibliothèque Impériale de Saint-Pétersbourg par M. Ludwig Traube, correspondant de l'Académie à Munich. Ce feuillet a dû arriver à Saint-Pétersbourg à la suite du vol dont la Bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés fut victime en 1791. Il fut recueilli

1. C'est à M. Kurth, professeur à l'Université de Liége, que l'on doit la rectification du fait historique, objet de la communication de M. Destrée. M. Kurth a lu à l'Académie royale de Belgique une note étendue intitulée : *Renier de Huy, auteur véritable des Fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liége et le prétendu Lambert Patras.* V. *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (classe des lettres), no 8 (août 1903). N. D. L. R.

2. Depuis lors M. G. Kurth a consacré une notice au même artiste dans les *Bulletins de l'Académie royale de Belgique.*

alors par un secrétaire de l'ambassade de Russie, Pierre Dubrowski, dont la merveilleuse collection a fourni la plus précieuse série aux fonds de manuscrits de la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg.

Séance du 4 septembre. — M. Babelon donne lecture d'un mémoire de M. Degrand, précité, relatif à la récente découverte, faite à Isghali, d'un trésor composé de 150 monnaies à l'effigie des Comnènes, d'une croix en or, d'un petit vase en argent et de dix plats en argent massif. Ces objets sont-ils d'origine byzantine, persane, arabe ou sarrasine? M. Degrand se rallie à l'origine sarrasine, et les relations de Byzance avec Saladin semblent autoriser cette supposition.

MM. le docteur Capitan, Breuil et Peyrony indiquent à l'Académie les résultats que vient de leur fournir la première exploration des parois gravées de la grotte magdalénienne de Teyja (Dordogne).

Séance du 11 septembre. — M. Maspero rend compte des fouilles et des travaux qu'il a exécutés en Égypte, notamment de la restauration du temple de Karnak et des objets antiques qu'elle a révélés. Le Louvre s'enrichira de quatre cents caisses de pierres précieuses, en provenant, et constituant une collection unique en Europe.

Séance du 18 septembre. — M. Homolle, Directeur de l'École française d'Athènes, transmet un rapport de M. Durrbact sur les fouilles de Délos.

Séance du 25 septembre. — Une tradition populaire, recueillie par l'ancien historien arabe Masoudi, prétend que le nom de sainte Hélène se trouverait gravé avec la croix dans toutes les églises d'Orient construites ou censément construites par la pieuse mère de l'empereur Constantin. Cette croyance singulière, jusqu'ici inexpliquée, repose, d'après M. Clermont-Ganneau, sur une curieuse interprétation du « chrisme » ou monogramme constantinien, formé par la combinaison de la lettre P (rho) avec la croix.

Les cinq lettres grecques composant le nom grec de Hélène, additionnées avec leurs valeurs numériques respectives, donnent le nombre 100, valeur numérique de la lettre P (rho).

M. Héron de Villefosse lit une note du P. Delattre sur quatre figurines en terre cuite trouvées dans la nécropole punique des Rahs et représentant : une femme voilée jouant du tympanon ; une autre femme debout tenant une lyre et faisant une libation sur un autel ; un cavalier ; enfin un groupe de deux déesses, la mère et la fille, dans lesquelles le P. Delattre reconnaît Astaroth et Tanit.

Séance du 2 octobre. — M. Omont communique des extraits d'une notice qu'il vient de rédiger sur les anciens catalogues des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Le plus ancien fut l'œuvre de Jean Gosselin, garde de la librairie du Roi, de 1566 à 1603 ; il comprenait aussi les ouvrages imprimés.

M. Reinach communique les photographies de deux miniatures contenues dans un missel qui, du couvent de Saleur, a passé à la bibliothèque de Heidelberg. Ce manuscrit avait été acquis à Paris en 1765, l'année de la vente de la bibliothèque de Mme de Pompadour dont il faisait, dit-on, partie. M. Reinach y voit l'œuvre d'un peintre bourguignon vivant aux environs de l'an 1400 et la rapproche d'un tableau circulaire du Louvre portant au revers les armes de Bourgogne et que l'on attribue avec toute vraisemblance au peintre nommé Malouel ou Manuel. La *Gazette des Beaux-Arts* publiera prochainement, un travail de M. Salomon Reinach sur ce sujet.

Comité des travaux historiques. — La 1re livr. de 1903 du *Bulletin archéologique* contient une remarquable notice de M. Ch. Porée sur la construction de la cathédrale de Mende. L'église, consacrée en 1105, fut reconstruite à la fin du XIVe siècle, sauf le chevet, qu'on éleva dans la seconde moitié du XVe. Ruinée presqu'entièrement, en 1580, par le capitaine Huguenot Mathieu Merle, elle a été relevée dans les premières années du XVIIe siècle. C'est un vaisseau à une nef large flanquée de nefs latérales très étroites, accostées elles-mêmes de chapelles ; le collatéral fait le tour du chœur ; deux tours carrées se dressent à la façade.

L'étude de M. Porée est pleine de détails précis sur la construction. Elle commença vers 1369 à l'aide d'ouvriers venus d'Espagne, du Midi, du Nord de la France ; le tailleur de pierres Pierre Morel exécuta les chapiteaux ; son confrère Pierre Boyer se nomme *magister*. — Les travaux, interrompus, reprirent en 1393 ; ce fut seulement en 1452 que le Chapitre traita avec maître Pons Gaspard aidé de maître Jean Durant, pour la construction du chevet. La population contribua généreusement à la dépense. Dans la cathédrale étaient placés des sacs où s'entassaient des dons en numéraire et en nature : bagues, candélabres, couteaux, etc. M. Porée suit pas à pas et pierre à pierre, à l'aide des documents d'archives, l'œuvre et sa technique. Le gros œuvre était achevé à la fin de l'année 1466 ; le maître de la cathédrale de St-Flour est alors appelé pour donner son avis sur l'ouvrage. — Les stalles furent posées par le menuisier André Sulpice de Bourges, auteur des stalles de la cathédrale de Rodez. En 1468, le verrier Guillaume Papillon fournit les vitraux du chœur. En 1470, Jacques

Milhau, serrurier à Rodez, entreprend le tabernacle et les grilles du chœur; ce «tabernacle» était un ciborium. Dix-sept ans plus tard, on construit enfin les chapelles du collatéral Nord, et c'est maître Antoine Maurin qui en est chargé en collaboration avec maître Jacques Chazal. Enfin on élève les clochers, dont l'architecte est Me Jean Macel, prêtre, et qui ne furent achevés qu'en 1521. Sans doute l'élégant clocher septentrional, qui contraste avec la pauvreté de son conjugué, fut-il élevé sur les plans primitifs dus à Antoine Maurin.

Signalons encore une communication de M. l'abbé Poulaine sur le reliquaire en pierre de l'église d'Anniot (Vienne), une autre de M. Ch. Portal sur la croix processionnelle de Labastide-Donat (Tarn) et enfin l'inventaire des ornements et joyaux de l'église de Thérouanne (1422) publié par M. l'abbé Bled.

Commission des antiquités de la Mayenne. — Au mois d'août dernier, cette société brillamment composée, a célébré de façon remarquable un grand événement que ses membres avaient appelé de leurs vœux depuis cinquante-sept ans. Quiconque a visité en archéologue la ville du Mans et ses importantes antiquités, a éprouvé comme une révolte de son respect pour les choses du passé, en visitant ce singulier musée qui fut, durant un demi-siècle, relégué dans les caves du théâtre, où des trésors s'entassaient dans l'ombre. C'est dans cet antre ténébreux que se cachaient la belle statue de chanoine en marbre blanc, signalée par M. R. de Lasteyrie à la France savante, l'imposante série des vicomtes de Beaumont gisant en leur attitude de pieux chrétiens, figés dans la pierre des cénotaphes, une riche collection de monnaies anciennes, des dessins rarissimes du jubé du cardinal du Luxembourg, les calques, uniques dans leur genre, des vitraux de la cathédrale du Mans, etc.

Il y a deux ans, le Conseil municipal affecta au musée la belle crypte de St-Pierre-les-Caves, et c'est maintenant sous ses voûtes gothiques, que, à l'instar de celle de Sens, la collection des antiquités locales est installée : dans un milieu plein de ce caractère imposant, qui en double l'intérêt.

A la célébration de cet heureux événement les archéologues manceaux avaient convié leurs confrères de tout le voisinage, et les enfants illustres du pays ; ils étaient accourus en foule ; citons M. le comte de Lasteyrie, Jules Lair, Alb. Maignan, P. le Vayer, Marius Sepet, E. Lefèvre-Pontalis, etc. — Les autorités locales y étaient d'autant plus heureusement représentées, qu'elles avaient grandement contribué à la bonne œuvre. Pour fêter l'ouverture du nouveau musée, que pouvait-on mieux faire que de s'y réunir, d'y rappeler en discours éloquents le passé artistique du Mans, et de faire ensuite la revue des vieux monuments de la ville? C'est ce qui fut réalisé d'une manière inoubliable, grâce à l'organisation habile et à l'éloquence entraînante du président de la Commission historique, M. Robert Triger, grâce aussi à l'empressement, à l'amabilité et à l'érudition de ses confrères.

Après la visite du nouveau musée et l'audition de beaux discours, les excursionnistes ont jeté un coup d'œil sur les restes du palais des comtes du Maine (hôtel de ville), passant devant le curieux hôtel du Louvre et à travers la rue du Pilier rouge et la Grande rue, où l'on admire la maison d'Adam et d'Ève, la rue Saint-Honoré qui garde l'hôtel du Sénéchal Christophe Perot ; on visita la cour d'Ussé (la cour des miracles du Vieux Mans), on s'extasia, au carrefour de la rue de Vaux, en face de la charmante niche de sainte Madeleine et du bel hôtel de Vaux, on contourna la fameuse enceinte romaine. Le quartier Saint-Benoît fut toutefois le but principal de l'excursion : là s'élevait une église romane ; en la reconstruisant on a retrouvé de curieuses substructions, où sont représentés divers sujets du Ve au XIIe siècle. Le musée de la reine Bérangère était un but tout indiqué, un lieu de repos, agrémenté par l'hospitalité magnifique que réservait aux confrères le maître de ce logis ravissant, M. G. Singher, bien connu de nos lecteurs.

On ne négligea ni la paroisse Saint-Michel ni sa gracieuse maison du XVIe siècle restaurée par M. Florentin, ni la Place du château avec le bel hôtel du Grabatoire, et l'on couronna la journée par une visite à l'abbaye de l'Epau avec sa belle et typique église cistercienne du XIIIe siècle et sa belle salle capitulaire.

Nos félicitations à nos amis du Mans.

L. C.

Congrès archéologique de Poitiers. — Le nouveau Directeur de la *Revue française d'archéologie*, M. Lefèvre-Pontalis, organise les Congrès archéologiques de France d'une manière extrêmement sérieuse et intéressante ; il y paie de sa personne, de manière à fournir à nos confrères une véritable formation scientifique, comme peut le faire un professeur de hautes études en présence des monuments. L'année dernière, c'était l'école champenoise qu'il étudiait avec ses compagnons d'excursion ; cette année, ce fut l'école poitevine ; il fut aidé dans sa tâche par le savant et aimable M. J. Berthelé.

Cette région est la plus riche de France en monuments latins et romans. Son école présente trois phases, représentées chacune par un monument type. La phase carolingienne a pour types

les cryptes de Saint-Léger, de Saint-Maixent (1) (VIIe siècle) ; celle du roman primitif s'incarne dans le chevet de Gourgé (2), qui fait la transition entre l'époque latine et l'époque romane ; le style Plantagenet à son apogée apparaît dans l'église d'Airvault, aux voûtes domicales nervées, avec sa monumentale croisée d'ogives et sa coupole périgourdine. Le caractère général dominant consiste dans la robustesse de la bâtisse, la pauvreté du décor intérieur et l'exubérance de l'ornement extérieur.

Les congressistes ont étudié successivement l'église de Saint-Porchaire (XIe siècle), et spécialement sa belle tour abritant le porche ; puis Notre-Dame-la-Grande, relevée naguère par Formigé ; ensuite, à Parthenay, Notre-Dame de la Coudre (XIIe siècle), Sainte-Croix (XIIe siècle), Saint-Laurent ; à Parthenay-le-Vieux, l'église Saint-Pierre (XIIe siècle), bâtie d'un jet par les moines de la Chaise-Dieu, et l'église des Cordeliers (XIIIe siècle), Saint-Savin (XIe siècle), l'un des beaux types du roman primitif, offrant un intérêt exceptionnel, remarquable par la sveltesse de ses piliers monocylindriques, et surtout par ses peintures à fresque.

Chauvigny possède l'église de Saint-Pierre, mi-romane, mi-gothique ; Saint-Léger, Saint-Martial et Notre-Dame, toutes trois romanes.

Moutierneuf de Poitiers est l'œuvre d'un moine clunisien, nommé Pons (vers 1076), hormis le chœur reconstruit au XIVe siècle. Le baptistère de Saint-Jean fut magistralement expliqué par le P. de la Croix lui-même ; nous en reparlerons, d'après lui, dans notre prochaine livraison.

Le monument funéraire, avec ossuaire, qu'on appelle l'Octogone de Montmorillon, n'a plus que deux de ses trois étages ; il reproduit en plan la chapelle des Templiers de Laon (XIIe siècle).

La collégiale du Dorat (XIe-XIIe) fut le modèle de nombre d'églises de la Manche et du Limousin.

Saint-Jouin-lès-Marnes, au plan inspiré d'Airvault, séduit par son élégance, quoique défigurée aux XVe et XVIe siècles. Saint-Généroux, ce beau spécimen carolingien, a été l'objet des intéressantes remarques de M. Berthelé. — Airvault est un des beaux types de l'architecture de la région ; ses voûtes Plantagenet, comme celles de Saint-Jouin-lès-Marnes, reproduisent celles qui couvraient jadis l'église de Toussaint d'Angers, reproduites par Rondelet.

L'excursion se termine par la visite de Saint-Hilaire de Poitiers, voûtée, au XIIe siècle, de coupoles en enfilade, comme la cathédrale du Puy-en-Velay, sans doute par le même architecte (1).

1. V. Dom Pitra, qui attribue S. Léger au VIIe.

2. Bouet (1868) a signalé l'analogie de son appareil avec celui de Germigny-des-Prés.

1. L'église de Champagne (Ardèche) a la même voûte.

Académie Royale d'archéologie à Anvers. — Il a été tenu en octobre une réunion ordinaire, où il a d'abord été donné connaissance d'un travail présenté à la compagnie par M. Stockmans, archiviste de Borgerhout. Celui-ci s'est préoccupé de rechercher dans les actes les plus anciens les mentions diverses du nom d'Anvers et il est parvenu à composer une liste chronologique s'étendant du VIIe au XIVe siècle et fournissant nombre de formes inconnues jusqu'ici.

M. l'abbé Lamin a ensuite donné lecture d'une étude fort documentée sur l'organisation ecclésiastique du Brabant, avant l'érection des nouveaux évêchés. Le Brabant était partagé entre les diocèses de Cambrai et de Liége, jusqu'à la création, en 1559, de l'archevêché de Malines.

Les principaux dignitaires ecclésiastiques étaient l'archidiacre, chargé de la gestion des biens temporels et de la direction du clergé inférieur, les doyens de chrétienté, l'official, présidant le tribunal ecclésiastique et les juges, qui siégeaient dans ce même tribunal. L'auteur a expliqué clairement la mission de chacun de ces fonctionnaires et exposé quelles étaient les prérogatives des différentes institutions judiciaires ou disciplinaires dont ils faisaient partie.

M. Stroobant a exposé les résultats des fouilles opérées par lui dans les *tumuli* situés à Luykgestel, à la frontière septentrionale de la province. Il les date de l'époque d'Halstatt et probablement du IIe siècle avant Jésus-Christ.

M. Maeterlinck présenta une suite à ses premières études sur la satire dans la sculpture flamande dont nous avons rendu compte (2) ; nous y reviendrons. Il passe en revue les manifestations artistiques des XIIe et XIIIe siècles dans lesquelles il retrouve trace des intentions satiriques des ouvriers qui les avaient exécutées ou des personnalités qui les avaient inspirées.

Enfin, M. F. Donnet a donné connaissance d'une note relative aux marques des étains d'Anvers, exposant quels étaient, au cours des siècles, la marque officielle de provenance, les marques diverses de qualités, les poinçons particuliers des étainiers et ceux qu'appliquaient sur les objets en étain les contrôleurs du magistrat ou du métier des merciers, dont dépendaient les fabricants d'étain anversois.

2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 345.

Commission royale des monuments de Belgique. — L'assemblée générale annuelle de la Commission royale des monuments a eu lieu au commencement d'octobre.

M. Lagasse De Locht présidait, ayant à ses côtés MM. Van den Heuvel, ministre de la justice, le baron Bethune, gouverneur de la Flandre occidentale, le baron de Kerchove d'Exaerde, gouverneur de la Flandre orientale, Helbig, vice-président de la Commission ; Massaux, secrétaire; et de nombreux membres effectifs ou correspondants.

M. Van den Heuvel, ministre de la justice, prononce un long discours sur le respect de la beauté des monuments et sur le souci qui doit présider à leur restauration. M. Van den Heuvel s'est placé au point de vue spécial dans l'éclectisme auquel nous ne pourrions souscrire sur le terrain de l'art, mais qu'on doit admettre, en principe, en matière d'archéologie et de conservation.

« Vous avez trop à cœur, Messieurs, a dit le Ministre, la conservation des merveilles léguées par le génie de nos ancêtres, pour permettre à des mains ignorantes ou téméraires de commettre des dégâts irréparables. Éprises d'unité dans le style, beaucoup de personnes ne songent qu'à jeter bas tout ce qui ne cadre pas avec la pureté primitive de la ligne, tout ce qui fut ajouté par les époques postérieures à la fondation du monument. Votre vigilance est heureusement là pour arrêter cet exclusivisme aveugle et vandale. Regardez-y à deux fois, dit la sagesse des nations, avant de porter la cognée dans un grand arbre ; il faudrait attendre deux générations pour reconquérir son ombrage bienfaisant.

Redoublons aussi d'attention avant d'enlever de nos églises les lambris, les clôtures, les autels, les statues, les meubles qui ne nous paraissent pas s'harmoniser avec le style général. D'abord, parce que nous devons veiller à ne perdre aucune de nos richesses et à éviter les condamnations *a priori* auxquelles sont entraînés ceux qui croient pouvoir arrêter la liberté de l'art et ne veulent saluer qu'une seule forme de beauté ; puis, parce qu'il semble sage de ne modifier et de ne détruire ce qui existe qu'à l'heure où nous sommes certains de trouver immédiatement quelque chose qui ait plus — ou tout au moins autant — de valeur esthétique. Enfin, parce qu'il ne doit point déplaire aux croyants de voir leurs églises témoigner que, dans le cours des siècles, des séries de générations ne partageant pas les mêmes goûts artistiques, ont toutes communié dans un même sentiment de piété élevée, dans un même idéal religieux.

Le premier devoir du restaurateur doit être de conserver avec intelligence et de mettre en relief tout ce qui porte la marque d'une véritable beauté, sans distinction de paternité entre les styles et les écoles. Vous avez eu souvent, Messieurs, à rappeler ce précepte d'éclectisme, et c'est un honneur pour votre Commission d'avoir toujours cherché à s'en inspirer dans ses décisions et dans ses recommandations. Le gouvernement sait qu'il peut compter sur votre perspicacité et votre dévouement. Il a confiance dans votre savante collaboration pour garder et accroître le patrimoine artistique du pays. » *(Applaudissements.)*

La lecture du rapport du secrétaire de la Commission centrale a fait connaître que toutes les instances n'avaient pu jusqu'ici vaincre les résistances du propriétaire de l'abbaye d'Orval, et qu'il était bien à craindre que ces ruines si intéressantes ne disparaissent bientôt.

M. F. Donnet, pour la province d'Anvers, a parlé des travaux d'achèvement de la vieille église de Westmalle et des peintures murales découvertes dans cet édifice, de la tour Saint-Rombaut à Malines, de l'église de Lierre, de la chapelle Saint-Nicolas à Anvers, du musée du Steen, qui devient trop petit, de la restauration de la Grand'Place d'Anvers, pour laquelle le rapport préconise le système appliqué à la Grand'Place de Bruxelles.

On entend encore une étude de M. Helbig sur les peintures murales dans les monuments de la Belgique, et une discussion s'engage à ce sujet.

M. Bordiau donne lecture d'un rapport sur les applications de l'esthétique à l'entourage des monuments.

Une communication sur la restauration de l'abbaye de Villers termine la séance.

Le distingué secrétaire M. Marsaux a lu son rapport sur l'exercice écoulé ; ce document rencontre certaines critiques qui ont été faites au sujet de la situatiou trop effacée faite aux comités provinciaux.

Dans l'accomplissement de notre service, nous avons rencontré, cette année, plus que la critique nécessaire au bon fonctionnement d'une institution telle que la nôtre ; nous citerons, pour mémoire, nos relations épistolaires avec la Société nationale des sites et des monuments en Belgique. Nous croyons n'avoir point à y revenir, puisque nous avons eu soin, dès le 8 mars dernier, de soumettre, sans commentaire, toute cette correspondance au jugement du public.

Des erreurs manifestes se sont produites au sujet de nos relations avec les comités provinciaux de nos correspondants tant dans l'assemblée solennelle et publique, en date du 8 février 1903, de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand qu'à la Chambre des représentants en séance du 8 juillet dernier.

Ces erreurs ont trouvé un écho affaibli dans la *Revue de l'Art chrétien* (1).

Nous n'avons pas ici à nous y arrêter plus qu'il ne faut. Nous serions tout prêts à aider le Gouvernement à modifier l'arrêté royal organique de notre institution en date du 7 janvier 1835 et notre règlement d'ordre approuvé par arrêté royal du 30 juin 1862, si cela était reconnu nécessaire.

Mais nous avons le droit et le devoir de faire remarquer que l'interprétation donnée à ces arrêtés depuis 1897 par notre président, avec l'approbation du Gouvernement, de l'unanimité de nos membres et, nous osons le dire, de tous nos comités provinciaux, répond d'avance aux critiques formulées.

1. *Revue de l'Art chrétien.* Travaux des Sociétés savantes, 5e livraison, septembre 1903, pp. 418-419.

La Commission royale, nous n'avons cessé de le répéter par voie de circulaires et dans nos assemblées générales, provoque les avis des comités provinciaux, autant qu'elle le peut, sur les affaires qui lui sont soumises.

Elle considère qu'un dossier est complet quand il renferme le rapport des correspondants de la région.

Chaque fois que le dossier est transmis à l'un des Départements compétents, il renferme, avec l'avis du Comité provincial quand il nous est parvenu, la confirmation de celui-ci par la Commission royale ou l'avis différent de cette dernière.

Messieurs les ministres de la Justice et des Beaux-Arts ont ainsi toutes les pièces sous les yeux. Quant à vouloir que les comités provinciaux aient non seulement, comme aujourd'hui, le droit de critiquer les plans et les projets qu'on leur soumet, mais, comme le voudrait M. Verhaegen, celui « d'ordonner des modifications aux plans, des recherches et des études nouvelles (1) », notre honorable collègue perd de vue qu'en toute organisation il faut une hiérarchie. Qui empêche les comités provinciaux de proposer à la Commission centrale, d'accord avec l'auteur des plans, des modifications, de faire des recherches, des études ?

M. Verhaegen oublie, en outre, que la Commission centrale se trouve composée non pas seulement de membres résidant à Bruxelles, mais aussi d'artistes de toutes les régions de la Belgique.

Sur treize membres dont se compose à cette heure notre Collège, la majorité, sept, représentent les principaux centres artistiques de la Belgique : un, Liége ; un, Gand ; deux, Louvain ; deux, Anvers ; un, Bruges. Avant la mort du regretté Albert de Vriendt, la majorité des non résidents à Bruxelles était de 8 sur 13, la ville d'Anvers étant alors représentée par trois.

Il appartient au Gouvernement seul soit d'augmenter le nombre des membres de la Commission centrale, ce que nous ne proposons point, soit de modifier, dans le sens où il le voudra, la majorité de notre Collège.

Nous ne le proposons pas non plus, convaincus que les faits répondent mieux que des considérations théoriques, à des critiques hasardées.

Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc. — *Excursion en Bourgogne, en septembre 1903.* — La Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc de Belgique a, cette année, dirigé son excursion vers la Bourgogne ; c'était un pèlerinage à l'art flamand en même temps qu'une exploration des monuments qui figurent parmi les plus importants pour l'étude de l'art français. Elle était conduite par son président, le baron Bethune, Gouverneur de la Flandre Occidentale, et organisée par les soins habiles et dévoués de M. Jos. Casier, l'artiste verrier bien connu de nos lecteurs. Y prenaient part ; le chan. Delvigne, M. Jules Helbig, l'abbé Maere, professeur à l'université de Louvain et une trentaine d'autres confrères, artistes et amateurs.

Nous allons rendre compte de cette studieuse pérégrination. Mais, au préalable, il sera intéressant d'esquisser à grands traits les caractères de l'École bourguignonne. Nous reprendrons ensuite un à un les monuments visités.

École d'architecture de Bourgogne (1).

Prise au XIIe siècle, l'École de Bourgogne sort des limites politiques de l'ancien Duché. D'après la carte dressée en 1875 par le Comité des monuments historiques, elle comprend les département actuels de l'Yonne, de la Côte d'Or, de la Haute-Saône, de la Nièvre, de Saône-et-Loire, une partie du Doubs et du Jura, de l'Ain. Elle contient Auxerre, Tonnerre, Luxeuil au Nord, et va, vers le Sud, jusqu'à Lyon, Genève et Besançon. L'art de la Bourgogne proprement dite a fait sentir son influence expansive autour d'elle, notamment à la cathédrale de Langres (Haute-Marne), à celle de Lausanne en Suisse ; d'un autre côté, au château de Saint-Germain et aux églises d'Ermenonville et de Lagny.

C'est de Bourgoge que sont partis les deux grands ordres clunisien et cistercien ; nous verrons que le premier, qui a exercé son influence dès le XIe siècle, a fait souche en Espagne, et que le second, dès la fin du XIe siècle, a répandu son architecture de l'Italie à la Scandinavie. L'influence de saint Bernard et sa réforme donnèrent lieu, à partir du XIIe siècle, à une tendance nouvelle de l'architecture des églises. L'art des Clunisiens s'était surtout distingué par la richesse du décor et par la verve de la composition ; celui des Cisterciens, plus modéré dans les dimensions, austère dans le décor, rechercha surtout la pureté des formes.

Période romane.

A l'origine de l'architecture religieuse bourguignonne se retrouve la basilique antique à triple nef allongée; mais la nef principale est voûtée en berceau comme en Provence. L'usage des tribunes sur les bas-côtés, quand il n'existe pas effectivement, est du moins rappelé par un étage de galeries, et cela avec une telle persistance, qu'à Vignory, l'on a ouvert une galerie supérieure qui donne sur un bas-côté sans étage, disposition curieuse qu'on retrouve à St-Piat de Tournai (2) et à l'église de Thourout (3). La Bourgogne est le berceau du *triforium*.

---

1. *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie* de Gand. — 11e année, 202, p. 56.

1. V. Bourrassé, *Saint-Bénigne-de-Dijon.*
Type. — *Notre-Dame de Dijon.* (V. Th. H. King, *Études pratiques de l'arch. du moyen âge.)*
E. Auguin, *Monographie de la cathédrale de Nancy depuis sa fondation jusqu'à l'époque actuelle.* Nancy, 1882, in-4°.
A. Perrault-Dabot, *L'Art en Bourgogne,* Paris, Laurens, 1893 (V. pour rectification la brochure d'Anthyme Saint-Paul : *Viollet-le-Duc et l'architecture bourguignonne).*
2. L. Cloquet, *Monographie de l'église de Saint-Piat à Tournai.*
3. Observation de M. le baron J. Bethune.

Le chevet offre parfois, comme en Auvergne, un rond-point sur arcades et colonnes, entouré d'un déambulatoire et d'absidioles ; souvent toutefois le chevet offre trois absides rangées parfois avec mur de fond plat ; alors le chœur comprend deux travées. Des absides s'ouvrent dans les bras du transept (Montréal, St-Symphorien, Nuits, St-Seine et les églises cisterciennes).

L'influence romaine reste fortement empreinte dans les monuments romans de Bourgogne, qui leur doivent l'ampleur de leur plan, leur grande allure, leurs puissantes proportions et de nombreuses imitations du décor antique : pilastres cannelés à chapiteau corinthien, nombreuses moulures en doucine aux socles des colonnes et aux cordons d'imposte, archivoltes à bandeaux plats, sculptés, etc. Ces caractères sont si marqués, à la cathédrale d'Autun, qu'en y pénétrant on a tout d'abord l'impression de se trouver dans une église de la Renaissance. Les cannelures des pilastres et des colonnes se remarquent notamment à Autun, Tournus, Saulieu, Avallon, Semur. La doucine antique se voit à Pontigny, à Autun, à Beaune, à St-Germain d'Auxerre, à Saulieu, à Avallon, etc. Les cordons et archivoltes sont souvent ornés d'acanthes (Autun, Dijon S.-B.) ou d'oves (Avallon). A Autun, l'on reproduit dans le faux triforium aveugle, d'une manière fidèle, le chemin de ronde des portes romaines de St-André et d'Arroux, et on l'a également imité à Saulieu. L'usage de la tuile antique a donné lieu à la faible pente des combles sur les collatéraux.

Une certaine influence du pays rhénan se trahit par des arcatures sous les corniches, et peut-être lui doit-on la manière si spéciale de traiter les modillons, qui constitue comme un compromis entre les modillons isolés et les arcatures courantes ; elle se trahit encore par les bandes murales verticales, par les piliers alternant parfois avec des colonnes, par des flèches décorées de frontons triangulaires au-dessus de la corniche, comme à la tour de St-Germain d'Auxerre.

Les clochers se dressent souvent au centre de la croisée ; parfois d'autres tours les accompagnent (Vézelay, Paray-le-Monial); les tours sont à huit pans, à étages multiples percés de groupes de petites fenêtres juxtaposées, qui introduisent une échelle réduite, propre à exalter leur aspect majestueux (St-Germain et St-Eusèbe d'Auxerre, Mâcon, etc.)

En somme, l'église romane bourguignonne présente fréquemment les traits suivants : triple nef, plan très allongé, chœur peu développé ; nef centrale couverte d'un berceau à cintre brisé, renforcé d'arcs doubleaux sans moulures ; bas-côtés couverts de voûtes d'arêtes à la romaine. Ce dispositif mixte et typique se voit notamment à Autun, à St-Andoche de Saulieu, à Beaune, à Avallon.

Exceptionnellement on fait usage des berceaux transversaux comme à Tournus et à Fontenay.

Les porches bourguignons sont remarquables par leur grandeur et l'extrême richesse de leur décoration. Celui de Vézelay est vaste comme une monumentale église ; il est entièrement fermé et clos. La plupart sont ouverts ; généralement ils reproduisent la division en trois nefs de l'intérieur de l'église.

Sous ces porches, ou dans le nu des façades, s'ouvrent des portails à double baie d'une richesse extraordinaire, qui se distinguent surtout par leurs tympans historiés et leurs archivoltes concentriques ornées de chapelets de rosaces, de luxuriants rinceaux, de décors variés où se retrouvent des éléments antiques, notamment la feuille d'acanthe. Parmi ces portails au somptueux décor, il faut citer ceux de Saint-Lazare d'Autun, de Saint-Lazare d'Avallon, de St-Philibert de Dijon, de Vézelay, de Charlieu en Brionnais, qui sont réellement splendides.

Arrêtons-nous à quelques traits secondaires.

Les chapiteaux bourguignons de l'époque romane sont remarquables par leur grande hauteur et leur fort encorbellement, et aussi par l'abondance de la sculpture historiée. On y trouve souvent des séries de légendes ou des sujets symboliques, comme à la Madeleine de Vézelay, et à St-Andoche de Saulieu.

L'abaque offre généralement une moulure en doucine, qui se continue autour du dosseret, (formé d'un pilastre auquel est engagée une colonnette qui monte de fond et s'élève jusqu'à la retombée des doubleaux) ; le dosseret est de même ceinturé par de pareils cordons régnant aux divers étages.

Les colonnettes du portail sont souvent cannelées, imbriquées, décorées de spirales, quelques-unes même sont torses (Autun, Tournus, Saulieu, Avallon, Semur.)

Les colonnettes engagées s'arrêtent parfois à une certaine hauteur sur des culots coniques très particuliers.

Il faut insister sur la beauté de la sculpture, qui distinguait l'école clunisienne, et qui éclate surtout dans la décoration des chapiteaux et des archivoltes multiples des portails. Celles-ci ne sont pas, le plus souvent, ornées de moulures toriques, comme en Normandie, mais de bandeaux garnis de rinceaux feuillagés, ou de rangs de roses.

La *rose*, sans doute empruntée aussi aux Romains, est en quelque sorte l'estampille bourguignonne ; elle s'aligne sur les cordons, dans les bandeaux d'arcades des portes ; on la trouve jusque dans les voûtes, au centre des voûtains (croisée de St-Germain d'Auxerre).

C'est surtout le mode de fermeture des voûtes hautes qui est intéressant ici, eu égard aux vaillants efforts faits par les moines clunisiens dans un sens nouveau. L'école d'Auvergne, la première des écoles françaises, a eu une grande influence sur les procédés bourguignons. En Auvergne le berceau de la nef centrale était contrebuté par un demi-berceau couvrant la tribune. En Bourgogne, les constructeurs, frappés de ce que les nefs centrales auvergnates, ne recevant ainsi qu'un jour indirect, restaient sombres, eurent l'audace d'éclairer leurs nefs centrales directement, en supprimant le demi-berceau, cette espèce d'arc-boutant continu. Par suite ils furent amenés à élever trop haut la grande nef, qui se montra instable malgré la forme en arc-brisé donnée au berceau qui la couvrait, et qui donnait moins de poussée. C'était une imprudence ; la plupart de ces nefs qui subsistent offrent des murs infléchis, renversés vers l'extérieur dans la partie supérieure ; cela se voit à Vézelay, à Avallon, à N.-D. de Dijon, à Autun, à Saulieu, où les murs ont bouclé. Pour maintenir les nefs ainsi construites on dut, dans la plupart de ces églises, ajouter après coup des arcs-boutants.

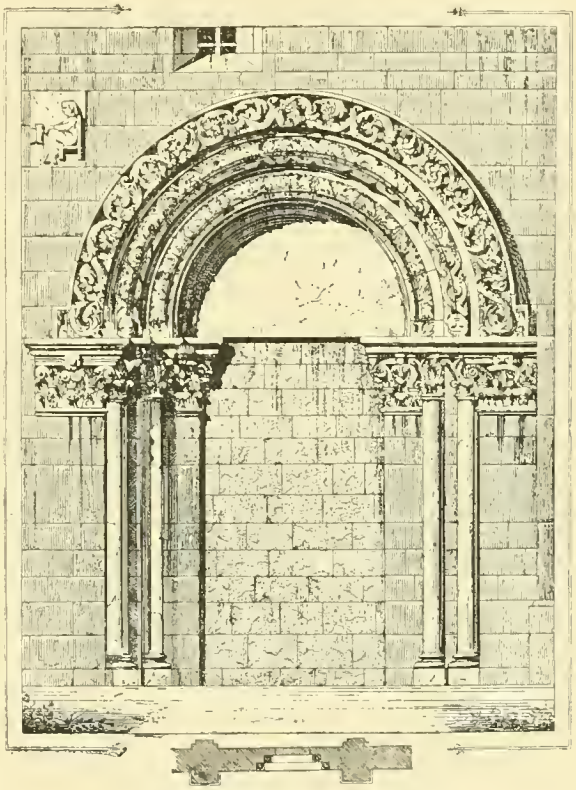
Néanmoins, ce berceau en cintre brisé constituait un progrès ; il fut employé systématiquement dès la fin du XIe siècle et se conserva relativement tard, alors que l'Ile-de-France employait déjà la croisée d'ogives. Le premier moyen rapproche les poussées de l'intérieur, tandis que le second les répartit sur des points d'appuis espacés (1). C'est ainsi que sont conçues la cathédrale d'Autun et l'église de Paray-le-Monial.

En outre, on ajouta des arcs-doubleaux et l'on fortifia les piles. A Vézelay, les arcs-doubleaux eux-mêmes se sont déprimés.

Le système de claires-voies percées dans le haut mur fut d'abord appliqué au chœur, dont la forme arrondie procurait plus de stabilité ; ces chœurs se sont maintenus malgré l'absence de contrebutement.

A la cathédrale d'Autun, la nef est voûtée par un berceau renforcé au droit des piles par des doubleaux, et dont le cintre brisé est nettement accentué. On a voulu éclairer la haute nef directement ; on a pratiqué des fenêtres dans les murs goutterots au-dessus du triforium en sacrifiant le contrebutement ; d'où la nécessité de diminuer les poussées en changeant le cintre du berceau. Mais cela ne suffisait pas ; il fallut encore établir en face des arcs-doubleaux des contreforts portant sur les reins des doubleaux du collatéral ; c'était un acheminement vers l'arc-boutant.

La grande nef émergeait alors avec sa claire-voie au-dessus des bas-côtés, à l'instar de nos églises flamandes. Mais celles-ci sont couvertes de berceaux lambrissés, tandis que les églises bourguignonnes avaient la nef centrale voûtée, et



Saint-Philibert de Dijon. — Portail.

celle-ci ne fut plus suffisamment contrebutée par les voûtes des bas-côtés. Que les bas-côtés fussent couverts de berceaux longitudinaux, ou de voûtes d'arêtes, ou de demi-berceaux, les voûtes venaient appuyer trop bas le mur goutterot.

Il y eut cependant une tentative intéressante faite en Bourgogne, c'est celle des berceaux transversaux. Appliqués à couvrir les collatéraux, ces berceaux, ayant leur arc dirigé perpendiculairement au mur goutterot, constituaient un soutènement peu élevé, mais énergique. Les berceaux transversaux sur bas-côté se rencontrent à Fontenay ; ils furent appliqués même à la haute nef, dans une église fort remarquable, qui est celle de

1. V. C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie.*

Tournus : disposition un peu complexe, mais très ingénieuse, qui offre une curieuse analogie avec celle du palais de Tag-Eyvan, en Perse, de beaucoup antérieur à l'époque romane. Nous avons dit jadis que M. Dieulafoy a cru voir dans le système de voûtement de cet édifice de l'Iran le prototype des voûtes de Tournus, en quelque sorte la clef de tout le système ogival, que les croisés auraient en quelque sorte apporté de l'Orient. On peut trouver, en effet, dans cette combinaison l'idée, en germe, de la localisation des poussées, qui est la base de l'architecture gothique.

Mais, en tant que dispositif de voûtes, les berceaux transversaux n'eurent aucune suite. Plus tard on reprit l'idée des voûtes d'arêtes romaines, qui couvrent partout les collatéraux. On les appliqua à la nef centrale, comme à St-Lazare d'Avallon. Mais autre chose était de bander ces voûtes sur de larges nefs d'église, à une hauteur colossale, sur des murs affaiblis par la claire-voie, et de réaliser la disposition idéale que représente l'église gothique. Ici le problème devient redoutable. Il est en même temps complexe. Les maîtres d'œuvre se trouvent en présence d'une difficulté. La pénétration des deux demi-cylindres des voûtes d'arêtes à la romaine donne pour intersection une ellipse que les traceurs romains avaient dans la main, comme dit M. de Baudot, mais qui embarrassait les appareilleurs romans. Pour simplifier le problème, ils prirent le parti de tracer d'avance la courbe de rencontre et d'adopter le plein cintre au lieu de l'ellipse pour l'arêtier, ce qui était plus commode, sauf à modifier la forme de l'intrados. Cette voûte d'arêtes est légèrement bombée. Tel fut le procédé bourguignon, et il en résulta toute une révolution (1).

A Vézelay, dans ce magnifique vaisseau qui est le plus beau spécimen du roman Bourguignon, on voit deux travées de voûtes ainsi conçues ; les arêtiers ne sont pas encore indépendants comme structure, mais ils sont émancipés comme tracé ; la voie est indiquée, et le moyen âge n'en sortira plus.

Ce n'est pas encore l'arc augif formant cintre apparent et sur lequel viennent porter des remplissages, mais nous avons du moins une voûte d'arêtes dont les intersections sont déterminées à l'avance et tracées librement, en demi-cercle, ce qui permettra d'élever ou d'abaisser chacune des quatre parties de la voûte avec la plus grande indépendance. Cette souplesse que possédera désormais la voûte romane donnera lieu à de nouveaux progrès.

1. Ce point a été mis en lumière par M. de Baudot.

L'église de Vézelay se compose d'une nef centrale du XIe siècle, et de deux bas-côtés, le tout précédé d'un vaste porche de la fin du XIe siècle, à trois divisions correspondant aux nefs. La grande nef est voûtée d'arêtes. C'est peut-être ici la première fois qu'on essaie d'éclairer par le haut mur avec ces voûtes dont l'arêtier est en demi-cercle. Comme on ne pouvait pas contrebuter ces voûtes par les bas-côtés, on employa des tirants en fer attachés à des longrines en bois noyées longitudinalement dans la maçonnerie. Mais les bois se sont pourris, et l'on a dû plus tard y suppléer par des arcs-boutants.

Les monuments en question sont remarquables par leurs magnifiques entrées, précédées de vastes porches à narthex. On trouve ici de larges portes divisées en deux par un meneau central, surmonté d'un linteau sculpté, en demi-lune, encadré d'une puissante décharge ; le chef-d'œuvre en ce genre est le portail même de Vézelay.

Cluny. — L'abbaye de Cluny fut une puissance en Europe au XIe siècle. L'abbatiale élevée par S. Hugues, de 1089 à 1131, avait 171 mètres de long, 40 de large, 45 de haut. C'était le plus grand temple de la Chrétienté. Son porche seul, à trois nefs, était vaste comme une église. Elle avait un double transept et quatre tours. La couverture était en tuiles posées sur les voûtes. La demi-coupole de l'abside offrait une superbe peinture à fond d'or.

M. H. Chabeuf a raconté aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* (1) la lamentable destruction de l'église de Cluny, accomplie par le pouvoir central et malgré les efforts des habitants. Ce qui en reste a été sauvé par le maire M. Furtin.

En général, les édifices des moines clunisiens (2) alliaient l'ampleur des lignes architecturales et la distinction des formes à la richesse du décor poussée jusqu'au luxe. La règle de Cluny admettait quatre tours aux angles des croisillons, une tour lanterne à la croisée, deux tours de façade et un vaste porche, parfois entièrement fermé. Le chevet était souvent rond avec trois ou cinq absidioles en cul de four. Les tours étaient octogones, à nombreux étages percés de petites fenêtres juxtaposées. Les cryptes étaient fréquentes, les portails très riches, les chevets ronds, avec déambulatoire et absidioles, comme en Auvergne. Un triforium régnait sous la claire-voie. La sculpture était grave et touffue ; les chapiteaux, au tailloir fort saillant, étaient ornés de sculptures historiques ou symboliques ; les arcs, ornés de multiples archivoltes décorées ; les

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1899, p. 238.
2. *Ibid.*, p. 348.

fenêtres à lancettes. Les types sont Paray-le-Monial, Vézelay [1], Tournus, Autun, Baune, Mâcon.

Viollet-le-Duc [2], à l'encontre de Quicherat, reconnaissait une école clunisienne. M. Anthyme St-Paul s'est élevé contre cette thèse [3], et, grâce à lui, M. R. de Lasteyrie a pu proclamer en pleine Sorbonne, en 1886, qu'elle était à ranger parmi les légendes. Ce point est confirmé par les études plus récentes de M. Virey [4].

On est d'accord aujourd'hui sur ce point. La richesse et le goût artistique des moines clunisiens ont beaucoup contribué au développement de l'école romane de Bourgogne, comme l'austérité des Cisterciens a influé sur le caractère gothique bourguignon ; mais leur école n'est que l'école bourguignonne. Les Clunisiens, qui ont fondé des monastère nombreux au dehors, n'ont pas exporté le style de Cluny et de Vézelay là où ils se sont implantés. C'est plutôt le style bourguignon, modifié selon les influences locales, à qu'ils ont transporté, notamment en Espagne, Siguenza, à Lugo, à Avila, etc.

Contrairement encore à une théorie de Viollet-le-Duc, qui avait cru voir dans les voûtes du narthex de Vézelay les premiers germes de l'architecture gothique, M. Virey établit péremptoirement que, malgré sa grande perfection, à cause peut-être de cette perfection, l'architecture romane bourguignonne n'a pu donner naissance à ce style qui était inauguré dans l'Ile-de-France dès la première moitié du XIIe siècle, alors qu'il ne s'implanta en Bourgogne que plus d'un demi-siècle plus tard.

Cîteaux. — L'Ordre de Cîteaux fut fondé en 1098 par saint Norbert, réorganisé en 1115 par saint Bernard. L'influence de saint Bernard et sa réforme donnèrent lieu, à partir du XIIe siècle, à une tendance nouvelle de l'architecture des églises. L'art cistercien, modéré dans les dimensions et sobre de décorations, a recherché surtout la distinction et la grâce. Les monastères sont établis dans la solitude, non pas sur des tombeaux de saints, pour éviter les pèlerins.

Le plan est à chevet plat, pendant la période romane, avec grand transept garni de chapelles adossées à l'Orient. Pas de tours, un simple campanile à la croisée.

M. Enlart a établi que les moines de Cîteaux ont transporté le gothique en Italie. Le premier monument gothique de la péninsule est l'abbatiale de Fossanova, près de Terracine (1187 à 1208), puis Casamari, Arbona, San-Galgano en Toscane, d'où dérive Sienne. Les églises gothiques des environs de Rome dérivent de Fossanova [1].

La belle église d'Alcobaça (1153) en Portugal est un plan recopié de Clairvaux [2]. L'art cistercien a été transporté jusque dans les régions scandinaves ; le style gothique a pénétré avec les moines de Cîteaux en Danemark en 1144, en Suède en 1143, en Norvège en 1147, et leur style y fut prépondérant durant un quart de siècle. — L'église d'Alvastra (Suède), la plus septentrionale de celles de Cîteaux, est presque pareille à celle de St-Nicolas de Girgenti, la plus méridionale de l'Europe [3].

Saint Bernard s'éleva, au XIIe siècle, avec l'énergie que l'on sait, contre le luxe excessif des Clunisiens et contre leurs décors sculptés et peints. Ce fut pour réagir contre ce courant qu'avec saint Robert il fonda l'Ordre de Cîteaux, qui proscrivit les arts plastiques et la peinture historiée et adopta pour ses églises des plans très simples et une structure sévèrement rationnelle.

La maison-mère de Cîteaux, fondée en 1098, donna naissance à quatre filles : Clairvaux, Pontigny, Morimond et la Ferté. Celles-ci firent souche et, vers le milieu du XIIe siècle, la France comptait plusieurs centaines de maisons cisterciennes [4]. Fountains, en Angleterre, peut être considérée comme l'abbaye cistercienne idéale [5].

En peu d'années, l'Ordre réformé se répandit dans toute la chrétienté. Il ne serait pas téméraire, dit M. Enlart, de le comparer à l'empire romain, tant pour l'étendue de ses conquêtes et la centralisation de son administration, que pour l'uniformité de ses monuments, qui tous reproduisent l'architecture de la capitale, et qui devenaient des modèles pour les artistes du pays où ils s'élevaient.

Généralement une église cistercienne offre un plan en croix latine ; le chœur est peu profond, terminé en chevet plat jusqu'au XIIIe siècle ; dans les bras du transept s'ouvre une double rangée de chapelles adossées au mur oriental, 2 ou 3 de chaque côté. Le vaisseau est dépourvu de grandes tours. Les portes, encore fermées, sont plus petites que chez les Clunisiens.

Tandis que les Bénédictins mettent le cloître

1. V. H. Havard, *La France artistique et monumentale*, t. IV, p. 37.

2. V. *Entretiens sur l'architecture*, t. I, p. 260, et *Dictionnaire raisonné de l'architecture* (architecture monastique).

3. V. Anthyme St-Paul, *Viollet-le-Duc et son système archéologique*. V. Congrès de la Sorbonne en 1886. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1894.

4. J. Virey, *L'architecture romane dans l'ancien diocèse de Mâcon*. Paris, Picard, 1892.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1894, p. 92.

2. Le mariage de l'infante Isabelle de Portugal avec Philippe le Bon eut son influence sur l'art portugais.

3. C. Enlart, *Notes archéologiques sur les abbayes cisterciennes de Scandinavie*. Extrait du *Bulletin archéologique*, 1893, p. 5.

4. C'est à cette catégorie qu'appartiennent Ourscamps, Chaalis, Longpont, Vaux-de-Cernay, ainsi que d'autres, élevées à l'époque gothique : Royaumont, Vaucelles, Preuilly, La Trappe, Clermont, Breuil-Benoît, Roquen, l'Oratoire, le Trémoille, Boschaud, Belloc, Bonneval, Candeil, Aiguebelle, Fontenay, etc.

5. Chan. Delvigne, *Excursion de la Gilde en Angleterre*.

au Nord, les Cisterciens le mettent au Sud (sauf exception) (1). — La salle capitulaire est à l'Est, le réfectoire au Midi.

M. de Dion a présenté la classification suivante des églises de cet Ordre, en donnant sur quelques-unes des détails caractéristiques.

Un chœur carré, terminé par un chevet plat percé de rois fenêtres rangées, caractérise ordinairement les premières églises bernardines. Elles se répartissent en catégories.

I. — Plan cruciforme : chœur important formant rond-point avec bas-côtés et couronne de chapelles.

Quatre chapelles carrées s'ouvrent, en outre, sur les bras du transept (Clairvaux et Pontigny, Cherlieu, Savigny, Longpont, le Breuil-Benoît).

II. — Plan cruciforme : chœur important rectangulaire entouré d'un bas-côté et de nombreuses chapelles latérales) (Cîteaux, Ridagshausen, etc.).

III. — Plan cruciforme : chœur réduit à deux travées, terminé par un chevet plat, sans bas-côtés ; 4 ou 6 chapelles rangées sur les bras de la croix (Fontenay, Noirlac, les Vaux-de-Cernay, la Cour-Dieu, Hauterive, Fossanova, San-Galgano, etc., — la plupart des églises cisterciennes d'Italie).

IV. — Le même plan, mais le chœur terminé en abside Thoronet, Obasine.

Nous ajoutons ici Villers en Brabant, qui offre un chœur terminé en abside polygonale avec six chapelles rangées dans les bras du transept.

V. — Plan cruciforme, sans bas-côtés, et sans chapelles sur le bras du transept : Port-Royal. C'est le plan d'une foule d'églises cisterciennes de femmes.

VI. — Plan rectangulaire sans transept (Fontaine-Guérard, Coviaux près Obasine, à Fribourg, etc.) (2).

Période gothique.

L'école d'Auvergne affectionnait le berceau sur la nef centrale contrebuté par les demi-berceaux des collatéraux. Les Bourguignons, nous l'avons dit, eurent l'audace d'éclairer directement le berceau central, en supprimant les demi-berceaux auvergnats, ces espèces d'arcs boutants continus. Par suite, ils furent amenés à élever trop haut la grande nef, qui se montra instable malgré la forme avantageuse d'arc brisé donnée au cintre du berceau. Pour maintenir les nefs ainsi construites, il fallut souvent ajouter des arcs-boutants après coup. Néanmoins ce berceau en cintre brisé était un progrès ; il fut employé systématiquement dès la fin du XIe siècle.

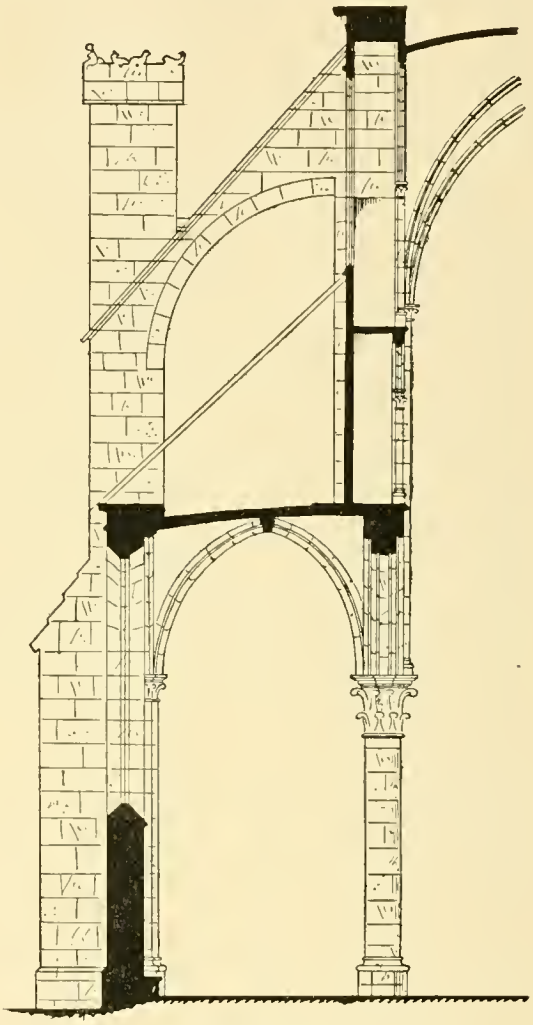
Donc les Bourguignons inaugurèrent la *claire voie*. A Autun, où l'on voit la claire-voie ajoutée au triforium, on a été forcé d'établir des contreforts portant sur les reins des doubleaux du collatéral ; c'est un acheminement vers l'arc-boutant.

1. L'inverse a lieu en Belgique pour Aulne, pour des raisons accidentelles, et est de règle en Angleterre.

2. Une foule d'églises d'importance modeste, au moins cent cinquante, au dire de Montalembert, offrent un chœur carré, flanqué sur le transept de quatre chapelles carrées, moitié moins larges et moins profondes ; nefs à piliers cruciformes sans chapiteaux ; tous les cintres à lancettes ; c'est le plan cistercien par excellence.

Nous passons sur les subdivisions dues à des variations locales.

Plus tard, à l'exemple donné par les moines de Cluny, les constructeurs d'églises reconnurent qu'ils étaient engagés dans une voie fausse. C'est au porche de Vézelay qu'ils essayèrent d'abord d'établir des voûtes d'arêtes sur la nef centrale. Ces voûtes sont très remarquables. Ce ne sont plus désormais des voûtes romaines, obtenues par



Coupe sur les nefs de Notre-Dame à Dijon.

la pénétration des deux berceaux. Elles sont bombées ; l'arc diagonal est en plein cintre. On a pris le parti de tracer d'avance les arêtiers en même temps que les arcs de tête ; de substituer, dans l'intrados, à des portions de cylindre, des surfaces bombées. A Vézelay, on voit deux travées de voûtes ainsi conçues. Les arêtiers ne sont pas encore indépendants comme structure, mais ils sont du moins émancipés comme tracé.

D'un autre côté, on avait inauguré à Cluny l'emploi de l'arc aigu dans les doubleaux de la voûte d'arête sans nervures. Dès lors, on est à

même d'élever à volonté les clefs d'arc de tête ; et la voûte d'arête acquiert une certaine souplesse, même avant l'usage des nervures.

Les constructeurs Bourguignons firent des efforts laborieux pour arriver à la solution gothique et ils la cherchaient encore, à la fin du XIIe siècle, alors que l'Ile-de-France avait déjà élevé ses premiers monuments ogivaux. Ils disposaient d'une pierre très résistante, susceptible d'être employée en délit et sous forme de dalles minces. Ils ont su tirer des qualités de leurs matériaux un parti remarquable.

Déjà à Vézelay, nous l'avons vu, ces constructeurs avaient su donner à la voûte d'arête romane une souplesse inconnue jusque-là;pour mieux éclairer la nef du beau porche de l'abbatiale, ils avaient relevé le voûtain externe des voûtes d'arêtes de la tribune, à l'instar de ce qu'on voit à N.-D. de Paris. Ainsi encore, au porche, ils avaient établi des voûtes barlongues sur doubleaux et formerets. Un second progrès, réalisé par eux, fut de construire les arêtiers en pierres d'appareil relié aux voutains en moellons. A l'aide de ce système, ils arrivent à faire tenir debout des vaisseaux très élancés, en employant des piles massives.

Si les Bourguignons furent en retard pour réaliser le système gothique,quand ils s'y mirent, ils étaient bien outillés et ils firent d'emblée des chefs-d'œuvre.Telle est Notre-Dame de Dijon.

Comme les édifices de la région, elle est caractérisée par la réduction des points d'appui, sur lesquels les constructions supérieures se maintiennent en équilibre par d'ingénieux systèmes de *porte-à-faux*, de *raidissements* et d'*étrésillonnement*, comme l'a si bien exposé M. de Baudot, dans ses leçons du Trocadéro.

On sait que dans l'Ile-de-France le haut mur disparaît pour faire place à une sorte de cloison ajourée. En Bourgogne, où l'on ne s'attache pas à développer les riches résilles de fenestrages, le mur se maintient jusqu'à la corniche, et la pile forme comme un contrefort interne, évidé par le passage du couloir du triforium, comme le montre la coupe de Notre-Dame de Dijon. L'arc formeret des hautes voûtes est à l'intérieur ; il est relié à la corniche par un plafond en dalles, remplaçant le bout de berceau transversal de Cluny. Le dallage du chemin de ronde étrésillonne le système de cloison double ; le mur est réduit à une cloison interne et à une cloison externe, reliée par des cloisons verticales et transversales, constituant les piles et par des cloisons horizontales formant le plafond du triforium. Ces différents éléments, très légers, posés comme en feuillure pour permettre leur mouvement relatif, forment comme une solide menuiserie de pierre.

Les églises de Semur et d'Auxerre, plus grandes que Notre-Dame de Dijon, sont conçues d'après le même système, qui a été imité aussi à Lausanne, et appliqué en partie à Amiens, ainsi qu'à Beauvais. C'est le système du triforium superposé dont les dallages étrésillonnent les piles. Rarement le triforium supérieur est reporté à l'extérieur, comme dans les églises de Tournai.

Généralement les piles sont raidies par des colonnettes en délit.

La colonnette en délit, employée comme étai, est ici d'un emploi général ; on voit avec étonnement des retombées de voûtes, de lourds sommiers d'arcades, portés sur de grêles colonnettes d'un demi-pied de diamètre à peine et de plusieurs mètres de hauteur. Ces légers supports sont généralement placés au droit des formerets internes, dans les galeries du triforium ou du déambulatoire, au bord des coursières ou chemins de ronde, qui caractérisent les églises bourguignonnes du XIIIe siècle, surtout dans la région voisine de la Champagne, non loin des gisements de la belle pierre de Tonnerre. Ce dispositif hardi et élégant se remarque à l'église de l'abbaye St-Jean à Sens, à celle de Langres et d'Auxerre ; à St-Urbain de Troyes, le système bourguignon a été poussé si loin, que la pierre semble y posséder des qualités métalliques (1).

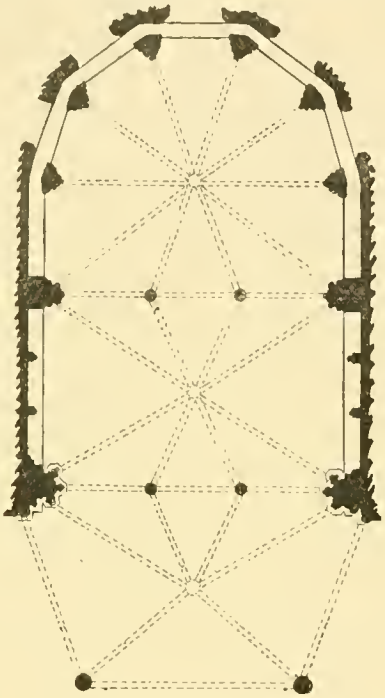
Remarquons, en outre, certaines ingénieuses bascules, telles que celle qu'offre l'arc-boutant, établi en porte-à-faux sur le mur extérieur, et le pinacle, monté sur le revers de l'arc-boutant, de manière à s'opposer énergiquement au glissement dans le plan de naissance de l'arc-boutant, qu'aurait fait craindre le peu d'étendue en saillie du pilier butant.

Ces porches, voûtés d'arêtes, avaient trois nefs, et l'on s'efforçait de réduire les appuis autant que possible. Les doubleaux étaient contrebutés par des contreforts latéralement. A Beauvais, à Semur, ils le sont aussi en façade. Mais dans le porche gothique de Dijon, il y a progrès. Ce porche, d'une extrême légèreté, est beaucoup plus largement ouvert que les porches romans. La réduction des appuis est poussée à sa dernière limite par le système de raidissement que nous avons fait connaître, d'après les remarques de M. de Baudot. Mais les contreforts de façade sont supprimés et remplacés par une double pile ayant assez de pied, grâce à l'écartement de ses deux membres, pour résister à la poussée de l'arc doubleau. Cette double pile constitue un véritable chevalet.

Ajoutons qu'en Bourgogne, comme en Normandie, la croisée du transept est couverte d'une tour-lanterne.

1. V. de Baudot, *Bull. du Syndicat d'architecture française*, 1900, n. 22.

Cette partie de la Bourgogne, voisine de la Champagne, emprunte à celle-ci d'intéressants procédés relatifs au voûtement des collatéraux du chœur, problème si intéressant. Il est connu que la transition entre les absidioles romanes demi-circulaires, et les chapelles gothiques rayonnant autour du chœur, s'opère précisément à Châlons et à Saint-Remi de Reims. Tandis que l'absidiole reste encore ronde à Sens, et qu'elle se voûte sur plan circulaire, mais à l'aide de nervures, il se produit une combinaison entre les voûtes des chapelles absidales et celles du déambulatoire, et à cet effet, dans les églises champenoises précitées, établit-on deux colonnettes et deux retombées de voûtes, à l'entrée même de la chapelle, dans la baie qui la sépare du collatéral.



Chevet de Saint-Germain d'Auxerre.

Cette ingénieuse disposition est imitée à Saint-Germain d'Auxerre, dans la gracieuse chapelle du chevet, mais avec tous les perfectionnements gothiques. La travée du déambulatoire voisine est à nervures diagonales, ce qui aurait l'inconvénient de donner lieu à un compartiment triangulaire disproportionné vers l'extérieur; mais on tire parti de cette circonstance, pour convertir le défaut en avantage. On subdivise en trois le dit voûtain, moyennant deux branches de nervures, retombant sur deux minces colonnettes isolées, bien bourguignonnes, car elles n'ont que $0^{m}25$ de diamètre et atteignent $6^{m}70$ de hauteur; le fût est en deux pièces. Au surplus, cette chapelle profonde offre une travée barlongue, d'une architecture analogue, entre le déambulatoire et l'absidiole proprement dite, dont la voûte a dix branches d'ogives, retombant sur deux autres colonnettes en délit ; la combinaison est merveilleuse.

La même disposition se rencontre à la cathédrale d'Auxerre, mais sur plan carré et avec, en moins, la travée intermédiaire. On y retrouve ici bien développés, la coursière qui longe les fenêtres de cette chapelle comme de tout le déambulatoire et les formerets, au droit du nu intérieur du mur, porté par des triplets et des colonnettes isolées.

Mais on n'a pas partout à sa disposition des colonnettes solides aussi sveltes, qui offrent des supports intermédiaires, entre l'absidiole et le déambulatoire, et qui permettent de subdiviser le grand voûtain sans encombrer l'entrée de la chapelle. On a fait un pas vers la solution définitive à Pontigny, où l'on a divisé seulement en deux parties le voûtain, par une nervure, laquelle retombe, non plus sur une colonne, mais sur la clef de l'arc ogival qui donne entrée à l'absidiole.

D'autres solutions intéressantes se voient ailleurs, mais elles se rapportent à des procédés ordinaires qui sont devenus de règle générale. Plus intéressants sont les tâtonnements qui précèdent.

Parmi les caractères secondaires du gothique Bourguignon, il faut noter la fréquence des triplets et la longue persistance des fenêtres à lancettes, dénuées de toute résille et même de redents. (Cathédrale de Sens, N.-D. de Dijon, chœur de Semur.) On rencontre souvent l'oculus isolé, ou l'oculus découpé dans une dalle, et occupant le tympan des fenêtres (St-Père-sous-Vézelay, cathédrale d'Auxerre, etc.)

Signalons encore les bases aux tores très aplatis, posées sur des socles fort empâtés.

Les porches restent vastes, comme à l'époque romane; les triples nefs acquièrent une extrême élégance. Les procédés bourguignons s'y font remarquer dans les étais qui renforcent les piles (1).

Le style bourguignon se trahit au premier coup d'œil, quand on aperçoit les corniches et les combles. Les combles sont couverts en tuiles émaillées polychromes, posées en losanges. Quant aux corniches, elles offrent, dès l'époque romane, des sortes de modillons ménagés dans une assise continue ; cette assise est formée de dalles juxtaposées.

(A suivre.)

1. Au porche de Semur, comme à celui de Saint-Père-sous-Vézelay, la poussée des voûtes vers le dehors est contrebutée par de puissants contreforts, encombrant un peu les degrés de l'entrée. A Notre-Dame de Dijon, nous avons montré comment l'on sut ingénieusement supprimer l'obstacle, en faisant usage, au lieu de contreforts, d'une minuscule travée antérieure, ménageant un support formé de deux colonnes voisines, alignées dans le sens de l'arc du porche, et réalisant un ensemble capable de résister à la poussée au vide.

Bibliographie.

LE SPECULUM HUMANAE SALVATIONIS DE FLORENCE, par C. DOUDELET. — Librairie néerlandaise, Gand et Anvers, 1903.

CE précieux incunable flamand, de 1440 probablement, est à la Bibliothèque Nationale de Florence; le texte est illustré de 116 gravures sur bois à sujets, de l'ancien et du nouveau Testament.

M. Doudelet, chargé par le gouvernement belge d'une mission à Florence, a étudié ce curieux document ; dans le livre que nous annonçons il a reproduit quelques-unes des gravures et des pages de l'écriture. Mais, et c'est ici qu'est le mérite du volume, les reproductions ne résultent pas directement des procédés mécaniques habituels. L'artiste, avec une conscience et un talent absolument remarquables, a copié le manuscrit et ce sont ses copies qui ont servi à l'impression.

J'ai vu M. Doudelet à l'œuvre à la Nationale, et je puis assurer qu'il est impossible de pousser plus loin la fidélité.

GERSPACH.

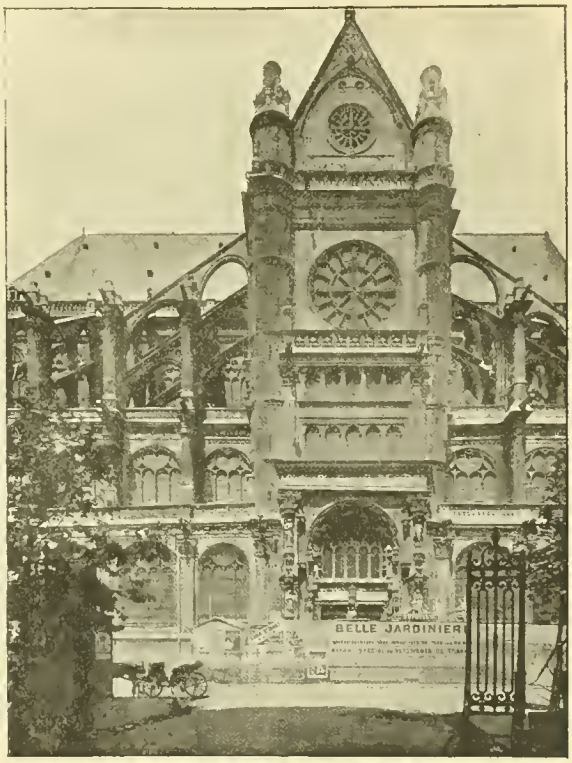
LES ÉGLISES PAROISSIALES DE PARIS. — MONOGRAPHIES ILLUSTRÉES, par M. l'abbé BOUILLET. Rondelet et Vitte, éditeurs.

MONSIEUR l'abbé Bouillet, premier vicaire de Saint-Médard, à Paris, a entrepris et déjà bien avancé une série de fascicules intitulés : *Les Églises paroissiales de Paris.* Les suivants ont paru :

1-3. *Notre-Dame*, à laquelle sont consacrés trois fascicules : l'extérieur, l'intérieur et le trésor.
4. *Saint-Étienne du Mont.*
5. *La Sainte-Chapelle.*
6. *Notre-Dame d'Auteuil.*
7. *Saint-Sulpice.*
8. *Saint-Germain l'Auxerrois.*
9. *Sainte-Clotilde.*
10. *Saint-Germain de Charonne. — Notre-Dame de la Croix de Ménilmontant.*
11. *La Sorbonne* (par Monseigneur Bouquet).
12. *Saint-Médard. — Saint-Jacques du Haut-Pas.*
13. *Saint-Eustache.*

Notre-Dame des Victoires et *Saint-Germain des Prés* sont en préparation.

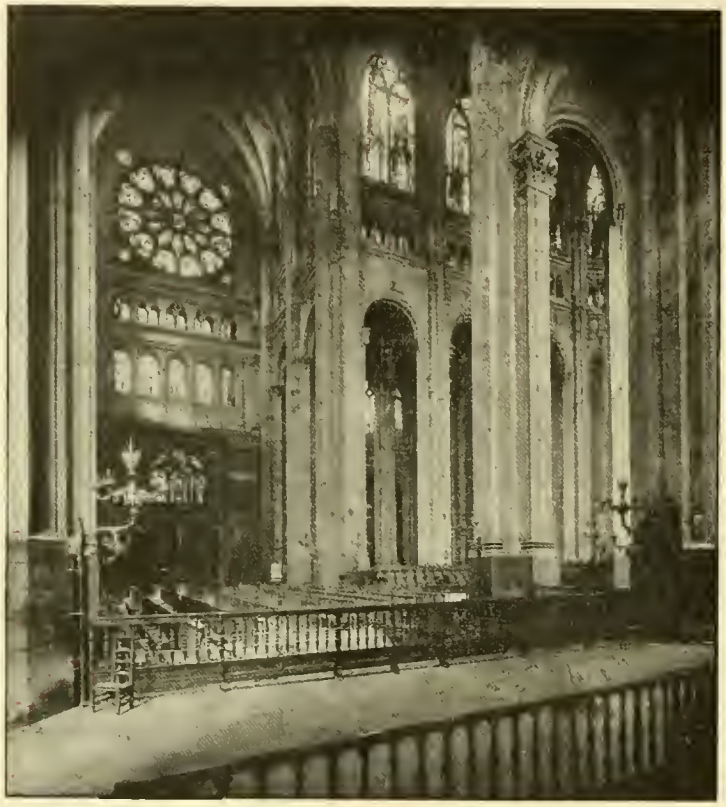
Nous avons sous les yeux plusieurs de ces plaquettes qui nous permettent d'apprécier la manière de l'auteur. — M. l'abbé Bouillet ne se contente pas de décrire le monument ; il commence par le placer dans son cadre, en faisant brièvement l'histoire et la topographie du quartier. Ainsi, au début de *Sainte-Clotilde*, il étudie celui de Saint-Germain-des-Prés sur un des plus beaux plans de Paris, gravés au XVIIIe siècle. Il rappelle les églises qui ont précédé, dans la même région, celle dont il donne la monographie; par exemple, le fascicule consacré à *Saint-Médard* et à *Saint-Jacques du Haut-Pas* fait revivre d'abord les églises de Saint-Benoît et de Saint-Hippolyte qui ont été démolies l'une et l'autre.



Église Saint-Eustache.

Ensuite, l'auteur arrive à son église. En quelques pages il dit beaucoup de choses : origines de l'édifice, différentes phases de la construction, réparations et transformations, description de l'église dans son ensemble, sans oublier de signaler et d'apprécier les parties qui méritent une mention spéciale. C'est clair et sobre, sans prétention, intelligible pour tous. On sent que l'auteur, maître de son sujet, laisse de côté judicieusement certains détails. Point de parti-

pris dans l'appréciation des monuments, ni d'attache systématique à une école ou à un maître, mais la largeur d'un homme qui a beaucoup étudié et sait voir le beau partout où il est. Citons, par exemple, son appréciation de *Saint-Eustache*. « On a beaucoup médit de Saint-Eustache. Après le dédain systématique des siècles précédents pour tout ce qui était gothique, est venu, au XIXe siècle, un engouement parfois exclusif et intransigeant à l'égard de tout ce qui a été construit au moyen âge. Dès lors Saint-Eustache ne pouvait plus être regardé que comme un compromis regrettable entre un art essentiellement religieux et une renaissance toute païenne de l'antiquité classique. » C'était (et en quels termes il l'exprime !) le jugement de Viollet-le-Duc ; aussi, malgré le cas qu'il fait de ce maître, M. Bouillet n'hésite pas à se séparer de lui, pour se ranger au sentiment de M. Palustre. Celui-ci ne se dissimule pas les défauts de l'œuvre ; mais il tient compte des difficultés du problème et s'exprime ainsi : « L'église Saint-Eustache n'est pas seulement, au point de vue religieux, la plus brillante conception d'une époque qui a produit tant de monuments fameux ; elle mérite encore une place d'honneur parmi les œuvres d'architecture que tous les âges recommandent à notre intelligente admiration. » « Peut-on mieux dire ? » conclut l'auteur.



Église Saint-Eustache.

Il signale ensuite à l'attention du lecteur les sculptures et les peintures, les pièces d'orfévrerie et d'ameublement remarquable, les tombeaux des hommes célèbres, comme celui de Colbert à *Saint-Eustache*, ou leurs épitaphes, celle, par exemple, de François Chevert dans la même église. — A l'histoire d'une église appartiennent les architectes qui l'ont élevée, les grands orateurs qui y ont parlé, les papes qui l'ont visitée, les prêtres zélés qui l'ont gouvernée, et aussi les impies qui l'ont profanée, comme les adorateurs de la déesse Raison et les fédérés de la Commune. M. Bouillet n'a garde de les oublier, non plus que les convulsionnaires du cimetière de Saint-Médard et les Calvinistes qui firent « grand vacarme » dans le même quartier.

De bonnes photogravures, dues à M. Ch. G. Petit, aident à l'intelligence du texte. Ces vues sont de différentes couleurs, presque toujours bien choisies. Mais nous avons peu goûté certain bleu ciel, ainsi que les contours bizarres des

vignettes du fascicule consacré à Sainte-Clotilde.

Chacun de ces plaquettes, de format grand in-8°, a 16 pages de texte, une vingtaine de reproductions et une élégante couverture. Le prix est d'un franc. L'exécution typographique est excellente et fait honneur aux éditeurs.

Nous souhaitons à l'œuvre de M. l'abbé Bouillet un prompt achèvement et une grande diffusion. Ces fascicules devraient être aux mains des archéologues, des artistes, des visiteurs des monuments de la capitale, et surtout des paroissiens qui doivent tous désirer connaître l'église qui leur rappelle tant de grâces inestimables et de pieux souvenirs.

Dom O. G.

VARIÉTÉS ARCHÉOLOGIQUES, par le chan. MARSAUX. In-8° de 110 pp. Beauvais, 1903.

SOUS ce titre l'érudit curé de Chambly a réuni des notes archéologiques et liturgiques sur les paroisses des environs de Beauvais. Les sujets sont fort variés, mais la sagacité de l'observateur est toujours égale et fait de ses notes de très utiles matériaux pour les travailleurs de l'avenir. Il note des usages de la liturgie locale qui bientôt seront oubliés; il fait connaître d'anciennes confréries, il décrit des bâtiments séculaires destinés à disparaître tôt ou tard, des églises modestes, mais encore marquées du sceau médiéval en certaines parties, telles que celles de Crillon et de Therdonne, avec leurs chœurs flamboyants, et celle de Warluis avec sa nef romane et ses vitraux. L'église de Marissel est intéressante, avec son clocher roman, son chœur du XIIe siècle, ses nefs du XVIe; elle est pleine de vieilles sculptures, et abrite surtout le beau retable de l'église supprimée de Bracheux. Romane est l'église spacieuse de Montmille, dont la crypte est aimée des pèlerins.

Au cours d'une excursion en Seine-et-Marne, M. M. décrit les églises curieuses de Rampillon, avec son portail du XIIIe siècle, de Nangis, où se voient un beau triforium et des oculi comme à Rampillon, à St-Leu d'Esserent et à Moret. La notice de l'église de Villotran fournit des données entièrement inédites. La statue de la Vierge de la cathédrale de Beauvais, due à Nicolas Adam, est l'occasion d'une notice sur ce maître sculpteur.

M. le chanoine Marsaux fait connaître en outre, à propos de l'exposition dite des *Primitifs de Bruges*, quantité de peintures gothiques de sa région.

L. C.

LE CHAPITEAU BYZANTIN, par M. le chan. G. VAN DEN GHEYN. In-8°, illustré de 27 pp. Anvers, De Backer, 1903.

Le Président de la Société d'art et d'archéologie de Gand a présenté à l'Académie royale d'archéologie d'Anvers, à la suite d'un voyage dans le Nord de l'Italie, une dissertation sur le chapiteau byzantin, sujet des plus intéressants. Nous allons tâcher de résumer sa thèse.

Il constate dans l'éclosion et l'évolution du style byzantin un double courant, hellénique et asiatique. Dans le chapiteau byzantin, il considère avec raison d'abord la corbeille, puis l'abaque. En ce qui concerne la corbeille, le type dérive du corinthien et du composite : l'acanthe molle fait place à l'acanthe aiguë, étagée, alourdie et dure, non plus enroulée, mais avec retour oblique de feuilles (1). (Place Victor-Emmanuel de Ravenne, chapiteau au monogramme de Théodoric, et St-Apollinaire in Classe). — Dans les chapiteaux précités M. V. d. G. constate les mêmes modifications de type antique, que de Vogüé (2) a observées dans les similaires de Syrie. Il vérifie ainsi ce que tous les archéologues admettent d'ailleurs sans conteste, à savoir l'influence syrienne sur le style byzantin. Mais aussitôt il ajoute : « Nous citerons avant de terminer cette première série de chapiteaux que nous rapportons aux Ve et VIe siècles, et où *l'influence hellénique est indiscutable*, deux autres documents, etc. » En cette conclusion inattendue, le docte chanoine nous semble s'égarer. Le chapiteau corinthien est hellénique d'origine, mais il est romain par adoption. Il est clair que c'est à l'art romain et latin, que les Byzantins ont pris le double type corinthien et composite. Il faut, selon nous du moins, voir dans le chapiteau syrien et dans le chapiteau ravennais l'évolution byzantine transformant un type originel qui est latin et non pas grec.

Poursuivant avec notre auteur, ou plutôt avec A. Lenoir, la dite évolution, nous voyons la double volute corinthienne faire place à l'aigle, à la colombe et à d'autres animaux, des tresses se substituer à l'acanthe, des croix (dites grecques) se mêler aux ornements végétaux ; et ici l'influence est si peu hellénique, que nous voyons tout ce décor, tresses, colombes, etc., se développer à Rome même, dès le commencement du Ve siècle (Ex. le ciborium de Saint-Clément, cité par Cattaneo). Enfin, la feuille d'acanthe disparaît, remplacée par la feuille de vigne en rinceau. Les figurations animales paraissent, d'ailleurs, inspirées par l'Orient, dans ce qu'elles ont de fantastique ; mais le fond est latin et barbare ; et non pas grec, comme M. V. d. G. semble vouloir l'indiquer quand il dit que « les sculpteurs... avaient conservé du moins les principes du style

1. Ex. Chapiteaux de St-Marc de Venise.
2. Voir de Vogüé, *Syrie centrale*, p. 28.

grec » (p. 18, 4e alinéa) et plus loin, p. 21. : « Nous croyons pouvoir clore ici la série des chapiteaux byzantins,... *nés du style grec.* » Ce point, en tous cas, nous laisse sceptique ; nous croyons que les chapiteaux en question sont nés du génie latin, et furent apparemment modifiés sous l'influence barbare et syrienne.

Nous passons maintenant à la catégorie des chapiteaux byzantins « créés sous l'influence asiatique ». Si l'on veut nous faire vérifier l'influence *asiatique*, il faudrait commencer par préciser ce terme. Car l'Asie représente un champ très vaste, qui, à la rigueur, comprend la Syrie. Que faut-il entendre par l'influence asiatique ? Après avoir cherché dans la suite du mémoire cette indication indispensable, on trouve à la dernière page cette déconcertante déclaration : « Peut-être nous demandera-t-on de préciser davantage le sens que nous attachons et ce que nous avons désigné sous le terme un peu vague d'influence asiatique, et de déterminer notamment les pays de l'Asie qui ont eu une part prépondérante dans la création du type nouveau des chapiteaux byzantins. Nous reconnaîtrons sans détour que nous avons avec soin réservé cette question, dont la solution nous paraît délicate. » C'est déroutant !

L'auteur fait allusion au décor serré, fait de motifs découpés et méplats, où abondent les entrelacs, et qui tapissent des chapiteaux cubiques en forme de tronc de pyramide renversée, si caractéristiques du style byzantin. C'est le vrai chapiteau byzantin, d'où la corbeille est absente ; le précédent n'est que le chapiteau latino-byzantin. Il apparaît à St-Vital de Ravenne à côté de ce dernier, qu'on voit à St-Apollinaire in Classe à la même époque. Ce nouveau chapiteau offre un décor en tresses, qui rappelle les ouvrages en osier ; gardons-nous toutefois d'évoquer ici l'idée de la *corbeille d'osier*, qui engendrerait une équivoque ; car la forme cubique dont il s'agit, forme essentielle et élémentaire de structure, est tout l'opposé de l'antique calathos. C'est une solution nouvelle, originale, du problème que pose le chapiteau. A Ravenne, à Venise, le décor comporte une sorte de palmette fleurie. Ce chapiteau, dit M. V. d. G., « *est évidemment d'origine orientale* ». C'est ce qu'il s'agirait d'établir. Une autre affirmation catégorique que nous trouvons risquée, c'est que ce décor « s'inspire directement de la nature ». Qu'on nous dise donc quelle essence végétale précise a été copiée ici ! Combien, en outre, n'est pas hardie cette affirmation : « l'entrelac ... est né du besoin de copier la végétation dans ses formes les plus luxuriantes. » L'auteur reconnaît des feuilles de palmier dans des décors végétaux qui sont, à nos yeux, d'un caractère purement conventionnel, tels que ceux du n° 491 du musée de Ravenne. Il y a un abîme entre ces rinceaux d'espèce absolument indéterminée, et les plantes très stylisées mais en même temps très reconnaissables comme essences botaniques, des monuments du XIIIe siècle.

Continuons l'évolution. Le tronc de pyramide passe à la corbeille, la partie inférieure s'arrondissant en cône (St-Apollinaire in Classe), ou affecte la forme sphérico-cubique. De cette dernière forme résulte le chapiteau godronné, aux huit renflements tapissés de rinceaux entrelacés, qu'on voit à St-Vital de Ravenne et à St-Marc de Venise. Peut-être faut-il voir ici la fusion avec le type scandinave, dérivé du poteau de bois, que nous avons expliqué naguère (1). Avec ce dernier type, d'ailleurs, nous atteignons l'époque lombarde.

L'auteur distingué, dont nous analysons ici le travail avec une amicale franchise, ne fait qu'effleurer le second point de son sujet, à savoir l'*abaque*. L'abaque byzantin est nettement distinct du tailloir antique. C'est un nouvel organe créé par les Byzantins. C'est à tort qu'on y a vu le sommier des arcades, si l'on donne au mot sommier son sens technique usuel, à savoir la partie commune à deux arcades contiguës, portion appareillée par lits horizontaux. L'abaque byzantin est une transformation du tronçon d'entablement employé par les Latins. Il n'est qu'une répétition d'abord inutile des chapiteaux. Mais plus tard, il se superpose au chapiteau pour en augmenter l'encorbellement, et met à la disposition des Romains une ressource dont les constructeurs d'Occident tirèrent un important parti.

L. CLOQUET.

NOS ANCIENS ERMITAGES, par G. BOULMONT. — In-8°, de 107 pp. Namur, Delvaux.

Les patients chercheurs tels que M. l'abbé Boulmont trouvent dans les sujets les plus modestes occasion de rendre service à la science ; et c'est grand mérite à lui, d'explorer les sites sauvages des pays perdus, de fouiller les archives locales et d'y rechercher les vestiges des anciens ermitages, qui allaient tomber dans l'oubli définitif. Il consacre des notes développées à ceux de l'Entre-Sambre et Meuse, de Thuin, de Fourbechies-lez-Beaumont, de Matagne-la-Petite, de Gozée, de Bouffioulx, d'Ham-sur-Heure, dans lesquels il reconnaît des types : le type de l'*ermitage école*, celui de l'*ermitage de garde chapelle* (communal ou non), le type de l'*ermitage annexe de monastère*, enfin, le type de l'*ermitage de château*. Il en relève quantité d'autres, des provinces du Hainaut, du Cambraisis, du Namurois, du pays de Liége.

L. C.

---

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1885, p. 115.

Périodiques.

ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST, mars 1903.

M. Fr. Dülberg étudie l'exposition des Primitifs flamands à Bruges.

M. E. Polaczek signale dans les deux chefs-d'œuvre de Nicolo Pisano, les chaires de Pise et du dôme de Sienne, deux portraits de l'artiste par lui-même jusqu'à présent non remarqués : l'un, sous l'aspect d'un spectateur imberbe, au second plan à gauche, dans le bas-relief de *La Présentation*, à la chaire de Pise ; l'autre, sous la figure de Joseph dans le bas-relief du même sujet à Sienne.

M. E. Steinmann donne un important travail sur un sculpteur de Fiesole peu connu, nommé par Vasari : Nicolo Marini.

M. Arthur Seeman étudie *La Fontaine de la Vie* conservée au château royal de Lisbonne et attribuée tantôt à Holbein le vieux, tantôt à Holbein le jeune. Il prouve qu'elle est l'œuvre de ce dernier.

M. H. Mackowsky donne le commencement d'une étude sur la jolie cité toscane de San Miniato al Tedesco et ses œuvres d'art.

M. A. Kurszwelly rend compte de la récente exposition, à Leipzig, de la plante stylisée.

BULLETIN MONUMENTAL, n° 3, 1903.

Tout le monde connaît la porte dite de Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris, où l'on a utilisé au XIIIe siècle la partie d'un tympan plus ancien, qui serait le plus vieux morceau de sculpture de l'espèce conservé dans la région qui fut le berceau de l'art gothique, le prototype de ces charmantes décorations des portails. On se trouve à cet égard en présence de deux courants d'opinion : l'un tend avec Viollet-le-Duc et Quicherat à les faire remonter à environ 1140 ; l'autre avec MM. Vöge, Mâle et Guilhermy, à la fin du XIIe siècle ; M. R. de Lasteyrie discute magistralement toutes les opinions émises sur cette question, d'ailleurs très complexe. Il établit que l'honneur d'avoir relevé l'église Notre-Dame revient à l'archidiacre Étienne de Garlande, que la Vierge assise du tympan, dont on a signalé la parenté avec celle de Chartres, est postérieure à celle-ci et d'une autre main, que le roi représenté aux pieds de la Vierge et l'évêque qui lui fait pendant, sont Louis VII et Maurice de Sully, représentés bien entendu, postérieurement à la mort du premier, que le tympan est postérieur à 1180. M. de Lasteyrie ajoute que la porte Sainte-Anne a reçu sa forme actuelle dans la première moitié du règne de saint Louis.

M. L. Régnier donne une monographie très étudiée de la petite église de Sainte-Marie aux Anglais (Calvados) dont la perte paraît irrévocable par suite de désaffectation.

M. P. des Forts décrit le beau château de Rambures (Somme) qu'on pourrait appeler le Pierrefonds de la Picardie, et qui constitue le spécimen le plus complet de l'architecture militaire du département de la Loire.

L. C.

L'ART SACRÉ.

A signaler, dans cet excellent périodique, une étude iconographique de M. P. Besnard (suite), consacrée présentement à Saint-Paul, la suite de l'article posthume du regretté E. Didiot sur la peinture sur verre, et une autre de M. l'abbé A. Chevallier sur les carreaux vernissés du moyen âge.

L'ARTE, novembre-décembre 1902.

M. Venturi conteste que certains dessins attribués au Corrège soient de la main du grand peintre. Il les croit de celle de Bernardino de Gatti, dit le Sojaro, habile copiste du Corrège. M. Venturi rappelle les superbes fresques du dôme et de l'église Saint-Jean, à Parme, œuvre du « peintre des grâces » qui ne sont pas suffisamment connues et appréciées. Enfin, il signale les fresques, en très mauvais état, provenant de la maison des comtes Strozzi de Ferrare, actuellement au Musée civique de Reggio. Malgré les altérations que le temps leur a fait subir, elles sont visiblement de la main du maître, et c'est à tort qu'on les attribue à L. Orsida Modellane. Par certains côtés, elles sont inspirées du grand *Triomphe* de Mantegna, à Hampton Court.

M. d'Ancona note les modifications que la Renaissance apporta peu à peu dans les types des *Arts libéraux* invariables au moyen âge. Les quatre tableaux de Juste de Gand, que se partagent la National Gallery et le musée royal de Berlin, en sont un exemple : la *Rhétorique*, avec ses longs cheveux crêpelés, évoque certaines figures de Botticelli. On connaît de ce dernier la fresque du Louvre, provenant de la villa Lemmi, représentant Lorenzo Tornabuoni au milieu des Arts libéraux, composition vive et animée qui n'a plus rien de la rigidité scholastique. Il faut signaler encore la *Dispute de saint Thomas d'Aquin et des hérétiques*, à l'église Santa Maria sopra Minerva, à Rome, où figurent la Grammaire, la Rhétorique, la Dialectique et même la Philosophie.

Dans l'appartement des Borgia, au Vatican, Pinturicchio a représenté aussi les Arts libéraux, mais en tenant compte de la stricte tradition. Enfin, pour conclure, M. d'Ancona nous mentionne l'*École d'Athènes*, de Raphaël, où le grand génie a su renouveler les conceptions archaïques des Arts libéraux, en nous les représentant sous les traits de Pythagore, Démosthène, Euclide, Socrate, etc., et a su concilier « l'antique et grande peinture symbolique et philosophique chère à la génération de Giotto et des Lorenzetti avec celle plus réaliste du XVe siècle (1). »

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Sommaire de la livraison du 1er octobre 1903.

Les récentes acquisitions du département de la peinture au Louvre (1900-1903) (1er article), par M. Henry de Chennevières ; — Ary Renan, par M. André Michel ; — Portraits funéraires d'Égypte, par M. Maurice Pernot ; — Un nouveau Portrait de Dante, par Mlle Johanna de Jongh ; — Un portraitiste petit-russien au temps de Catherine II : Dmitri-Grégorévitch Lévitski (2e et dernier article), par M. Denis Roche ; — La Sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles (2e article), par M. Raymond Kœchlin ; — Bibliographie : L'Enseigne (John Grand-Carteret), par M. Georges Riat.

Cinq gravures hors texte et nombreuses gravures dans le texte.

BURLINGTON MAGAZINE (2).

Il n'existait pas encore en Angleterre une *Revue* dont le genre pût être assimilé à celui des principaux périodiques artistiques du continent. Le *Burlington Magazine*, revue mensuelle, sera le premier de l'espèce dans la littérature périodique britannique. Organe des connaisseurs et des amateurs, il est rédigé par des érudits ; il ne contiendra pas de redites et ne fera pas de journalisme.

Le *Burlington Magazine* déclare, dans son manifeste, qu'il a un programme personnel, des principes définis qui seront exposés de temps à autre dans des articles de la rédaction. C'est de l'art du passé que la *Revue* s'occupera principalement et à cet égard elle semble se rapprocher de notre *Revue*.

Les illustrations comprendront des reproductions par la photogravure, la phototypie, l'héliotypie et autres procédés. Chaque numéro contiendra également des reproductions en couleur d'objets d'art, de dessins et, exceptionnellement, de tableaux. Le texte sera imprimé sur vélin, en caractères fondus spécialement.

BULLETIN DE LA GILDE DE ST-THOMAS ET ST-LUC. XXXIIIe session (Maine-Anjou-Touraine). — In-4° de 320 pp., nombreuses gravures et 24 pl. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie.

La *Gilde de St-Thomas et de St-Luc* publie chaque année un volume consacré au compte-rendu de la session annuelle. On y résume les discussions que soulève la visite des monuments et l'on publie surtout les rapports présentés par les confrères sur les questions d'art ou d'archéologie.

Le Bulletin de la 33e session est peut-être le plus remarquable de tous ceux que la Gilde de St-Thomas et St-Luc a publies depuis sa fondation et qui forment une précieuse collection fort recherchée.

Les questions traitées au cours de cette session, se rapportent aux caractères spéciaux de quelques cathédrales françaises, au clocher-vieux et au clocher-neuf de Chartres, à la Colombe Eucharistique, à l'Iconographie des porches et portails, au style angevin, aux voûtes domicales.

Une notice nécrologique de Sir Stuart Knill, par le baron Bethune, rappelle en quelques lignes la carrière féconde du premier lord-maire catholique de Londres, membre d'honneur de la Gilde de St-Thomas et St-Luc.

La description des monuments visités forme la matière d'environ 250 pages abondamment illustrées ; on y relate quinze jours de voyage à travers des villes comme Chartres, le Mans, Solesmes, Angers, Tours, Loches, Blois, Amboise, Orléans, Solesmes et ses *Saints*, Germes, Cunault, Trèves, St-Florent-sur-le-Thouet, Marmoutiers, Luynes, Loches, St-Benoît-sur-Loire et Germigny-des-Prés.

Signalons spécialement les notices sur la cathédrale Saint-Julien du Mans, la ville de Loches, les *Saints* de Solesmes et l'abbaye de Saint-Benoît-sur-Loire (1).

1. *Courrier de l'Art.*

2. Abonnement en France, 40 fr. ; avec le supplément 5 fr. en plus. On s'abonne chez H. Floury, 1, Boulevard des Capucines à Paris, à Londres à la *Slavile publishing Company*, 114, New Burlingtonstreet.

1. Les bulletins de la *Gilde de St-Thomas et St-Luc* forment une collection de haute valeur et très appréciée.

Le tirage des bulletins est très limité ; plusieurs, nous assure-t-on, sont épuisés ; aussi la collection complète fait-elle prime.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Abou-Ras En-Nasri (M.). — Les vêtements de soie fine (au sujet d'Oran et de la péninsule espagnole), poésie du cheikh Mahommed. — Traduction par le général Faure-Biguet. — In 8°, 60 pp. Alger, Imp. Fontana, 1903.

Abgrall (Le chan.). — Le Vieux Quimperlé. (Broch. extr. du *Bull. de la Soc. archéol. du Finistère.*)

Arnaud (E.). — Histoire et description des antiquités civiles, ecclésiastiques et militaires de la ville de Crest en Dauphiné, précédé d'une introduction sur son histoire générale, des origines a la Révolution. — In-8°. Grenoble, Gratier et Rey. 3 fr.

Babelon (E.). — Histoire de la gravure sur gommes en France depuis les origines jusqu'a l'époque contemporaine. — *(Société de la propagation des livres d'Art)*, 263 pp., 22 pl. fig. Paris, 1902.

Bajot (E.). — L'encyclopédie du meuble, du XVe siècle jusqu'a nos jours. — Paris, Schmid, 1902.

Bénédite (G.). — Un guerrier libyen, figurine égyptienne, en bronze incrusté d'argent, conservée au Musée du Louvre. — In-4°, 13 pp. Chartres, Durand, 1903.

Berthaut (L.). — A l'abbaye de Jumièges, notes historiques, pittoresques et archéologiques avec reproductions photographiques de René Duval. — In-8°. Ch. Mendie. 3 fr. 50.

Blanchet (A.). — Chronique archéologique de la France, 1901. — In-8°, 115 pp. Picard, Paris, 1902. 3 fr. 50.

Bonnard (L.). — Notions élémentaires d'archéologie monumentale. — In-8°, 361 pp. et fig. Paris, Plon et Nourrit, 1902.

* Bouillet (L'abbé). — Les églises paroissiales de Paris. Monographies illustrées. — Rondelet et Vitte, éditeurs.

Boulanger (C.). — Le mobilier funéraire gallo-romain et franc en Picardie et en Artois. — In-4°, 44 pp. Fascicule III, Saint-Quentin, Imp. Générale. 1903.

Broussolle (J. C.). — La critique mystique et Fra Angelico. — Paris, Oudin, 1902.

Brutails (E.). — La nef de la cathédrale de Saint-André de Bordeaux. — In-8°, 4 pl. (Broch. Extr. de la *Rev. philomathique de Bordeaux*), 1903.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Bulteau (L'abbé). — Monographie de la cathédrale de Chartres. — 2e éd., t. III, 352 pp. Chartres, Selleret, 1902.

Carus (P.). — L'Évangile du Bouddha raconté d'après les anciens documents. Traduit de l'Anglais par L. de Milloné. — In-8°, 339 pp. Angers, Burdinchin, 1902.

Chauvet (G.). — Note sur l'art primitif. — In-8°. Angoulême, 1902.

Le même. — Hypothèse sur une statuette antique trouvée a Angoulême. — 19 pp., 2 pl. (Extr. du *Bull. de la Soc. Arch. et Hist. de la Charente*), 1900.

Colléand (C.). — Église de Bellaigue. — (Broch. Extr. de la *Revue d'Auvergne*), 1902.

Courajod (L.). — Leçons professées a l'école du Louvre (1887-1896). Henry Lemonnier et André Michel. — In-8°, t. III *(Origines de l'Art moderne)*. Paris, Picard, 1903. 10 fr.

Daressy (G.). — Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du Caire, N°s 9401-9449. Texte et dessins magiques. — In-4°, planches. Paris, Leroux. 10 fr.

de Beylié (L.). — L'habitation byzantine. Recherches sur l'Architecture civile des Byzantins et son influence en Europe. — 218 pp., 82 pl. 313 fig. Grenoble, Falque et Perrin, 1902.

de Bouchaud (P.). — La sculpture a Rome de l'antiquité a la renaissance. — Paris. Lemerre, 1901.

de Dion (A.). — Croquis Montfortois. La chapelle Saint-Laurent. — In-4°, 41 pp. et 10 fig. Tours, 1903.

de Lasteyrie (Ch.). — L'abbaye de Saint-Martial de Limoges. Étude historique, économique et archéologique. — 512 pp., 9 pl. Paris, Picard, 1902.

de Lasteyrie (R.). — Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France. — T. III et t. IV, 1re et 2e livraisons. Paris, Leroux, 1900-1903.

Delattre (R.-P.). — Un pèlerinage aux ruines de Carthage et au Musée Lavigerie. — In-8°. Lyon, 1902.

Des Méloizes (Le marquis). — Une inscription votive découverte a Sagonne (Cher). — In-8°. Bourges, 1902.

Donnadieu (A.-L.). — Les hypothèses scientifiques relatives au Saint-Suaire de Turin ; leur discussion. — In-8°, 126 pp. Lyon, Vitte, 1903.

Dyon (Don). — L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. Histoire et archéologie. — 516 pp. Grenoble, Falque et Perrin, 1902.

Enlart (C.). — Manuel d'Archéologie Française depuis les temps mérovingiens jusqu'a la Renaissance.— T. I, Architecture religieuse. 816 pp., 405 fig. Paris, Picard, 1902. 15 fr.

Froehner (W.). — Collection Auguste Dutuit. Bronzes antiques, or et argent, ivoires, verres et sculptures en pierre et inscriptions. — Vol. I, 112 pp., 1 pl. Paris, Soc. typographique, 1897-1901.

Gayet (A.). — L'Art Copte (École d'Alexandrie ; Sculpture ; Peinture ; Art somptuaire). — 334 pp., 6 pl. et fig. Paris, Leroux, 1902.

Germain (A.). — L'Art chrétien en France, des origines au XVIe siècle. — 64 pp. Paris, Bloud, 1902.

*Gossart (M.). — Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre. — In-8°, 147 pp. avec 11 reproduct. en phototypie. Lille, 1903.

Guédy (H.). — Dictionnaire d'Architecture. — Paris, 1901.

Guilbert (L.). — Anciens dessins des monuments de Limoges. — Limoges, Ducourtieux, 1902.

Guilet (N.). — Dictionnaire historique, archéologique et biographique de Rouen. — In-8°. Rouen, Blondel, 1903.

Guyau. — L'Art au point de vue sociologique. — 387 pp. Paris, Alcan, 1901.

Hérard (P.). — Recherches archéologiques sur les abbayes de l'ancien diocèse de Paris ; I. Maubuisson ; II. Les Vaux-de-Cernay ; III. Notre-Dame-du-Val ; IV. Port-Royal des Champs. — 197 pp. Paris, Helle.

Jadart (H.). — Croix et candélabres des églises et du Musée de Reims. — In-8°. Paris, 1902.

Jarbin (A.). — La sculpture grecque entre les guerres médiques et l'époque de Périclès. — 294 pp., 80 fig. Paris, Hachette, 1901.

Jarossay (E.). — Histoire de l'abbaye de Micy-Saint-Mesmin-lez-Orléans. — In-8°, 551 pp. Orléans, Manon, 1903.

Jobard (P.). — L'archéologie sur le terrain. — Gr. in-8°, 221 pp. et fig. Dijon, 1903.

Juglar (L.). — Le style dans les arts et sa signification historique. — 426 pp. Paris, Hachette, 1901.

Labrouste (L.). — Philosophie des beaux-arts. Esthétique monumentale. — 316 pp. Paris, Schmid, 1902.

Le congrès archéologique de Troyes et de Provins. (Extrait de la *Correspondance historique et archéologique.*) — In-8°. Saint Denis, 1902.

Lechat (H.). — Le temple grec. Histoire sommaire de ses origines et de son développement jusqu'au Ve siècle avant Jésus-Christ.— 134 pp., 17 fig. Paris, Leroux, 1902.

Ledru et Fleury (G.).— La cathédrale Saint-Julien du Mans. — 200 pl. folio. Mamers, Fleury et Dangin, 1900. 50 fr.

Legrand (E.). — Bibliographie hellénique, ou description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs aux XVe et XVIe siècles. T. III. — In-8°, XI-520 pp. Le Puy-en-Velay, Imp. Marchesson, 1903.

Les maitres de la Peinture. 40 Reproductions en couleur des Musées de Rome, Florence, Venise, Paris, Amsterdam, Munich, Dresde, Berlin, Londres, etc. — Paris, Colin, 1902.

Les œuvres d'art d'une église rurale : Saint-Étienne de Chigny (Indre-et-Loire). — In-8°. Paris, 1902.

Les tapisseries de l'église de La Couture au Mans. — In-8°. Mamers, 1902.

Loriquet (H.) et Chavanon (J.). — Inventaire sommaire des archives départementales antérieures a 1790. Pas-de-Calais, *Archives ecclésiastiques*, série II, Tome I. Fonds de l'abbaye de Saint-Vaast. — In-fol., 421 pp. Arras, Soc. du Pas-de-Calais, 1902.

Loye (L.). — Histoire de l'église de Besançon. — 347 pp. et pl. Jacquin, Besançon, 1901.

Lunet de Laponquière. — Atlas archéologique de l'Indo-Chine. Monuments du Champa et du Cambodge. — 24 pp. 5 doubles pages in-folio. Paris, Leroux, 1901.

Male (E.). — L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration. Seconde édition. — 474 pp., 127 fig. Paris, Colin, 1902. 20 fr.

Mallet. — L'Art chrétien. — 380 pp. Paris, Poussielgue, 1902.

* Marsaux (Le chan.). — Variétés archéologiques. — In-8°, 110 pp. Beauvais, 1903.

Memain (Th.) — Sens. Histoire et description. — In-12, 112 pp. illustrées. Sens, Poulain, 1901.

Plancouard (N.). — Église de Bellay. (Broch. Ext. des *Mém. archéol. de Pontoise.*) — 1902.

Quantin (E.). — Hotel-Dieu de Beaune. — In 8°, 56 pp., ill. Beaune, Batault, 1900.

Schlumberger (G.). — Deux bas-reliefs byzantins de Skatite. (Broch. Extr. de la *Fondation.*) — E. Piot.

*Rohault de Fleury (G.).—Gallia dominicana. Les couvents de St-Dominique au moyen age. — Deux vol. in-4° formant ensemble 216 pp., avec de nombreuses pl. et gravures dans le texte. Paris, Lethielleux, Libraire-éditeur, 22, rue Cassette. 1903.

Thomas (L'abbé). — Les Bossuet en Bourgogne. — In-8°, illustré, 230 pp. Dijon, Norvney, 1903.

Triger (R.). — Peintures murales a Anvers-le-Hamon. — (Broch. Extr. de la *Rev. archéol. du Maine*, 1903.)

Villetard (Abbé). — Église de Saint-Lazare d'Avallon. — (Broch. Extr. du *Bull. de la Soc. d'Études d'Avallon*, 1901.)

Villiers de L'Isle-Adam. — Résistance des matériaux et stabilité des constructions. — Paris, Dunod, 1903. 10 fr.

*Waresquiel (Marguerite de).—Le bienheureux Jean de Verceil, sixième général des frères-prêcheurs. — In-16 de 228 pp. avec portrait. Paris, Lethielleux, édit., rue Cassette et Bar-le-Duc. Imprimerie Emile Collat, 1903.

Allemagne.

*Clemen (P.).— Die rheinische und die westfaelische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Dusseldorf, 1902. — Fig. et 5 pl. Leipzig, Seeman. 1903. M. 4.

Frankfurter (S.).— Register zu den archaeologisch-epigraphischem Mitteilungen aus Osterreich-Ungarn — Vienna, A. Hölder. 1902.

Franz (E.).— Handbuch der Kunstgeschichte. — 448 pp., 393 fig. Freiburg, Herder, 1900.

Gurlitt (C.). — Geschichte der Kunst. — 2 vol. I, 696 pp., 15 pl. II, 792 pp. 15 pl. Stuttgart, Bergstraesser, 1902.

Pacha (F.). — Le Caire. — In-4°, 160 pp., 145 grav. Seeman, Leipzig, 1903. Prix : 3 fr.

Philippi (A.). — Florence. — In-4° 244 pp., 220 gr. Seeman, Leipzig, 1903. Prix : 5 fr.

Riehl (B.). — Augsbourg. — In-4°, 146 pp., 103 gr. Seeman, Leipzig, 1903. Prix : 5 fr.

Angleterre.

Cummings (A.). — A history of architecture in Italy from the Time of Constantine to the Dawn of the Renaissance. — Boston, Houghton, Mifflin, 1901.

Hull & Neal. — Ancient ruins of Rhodesia. — 424 pp. et 70 fig. plans. London. Methuen, 1902.

Streeter (A.). — Botticelli. — Londres, 1903.

Italie.

Ancona (Paolo d'). — Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali. — Unione cooperativa editrice. Roma, 1903.

Cocchi (A.). — Le Chiese di Firenze dal seculo IV al seculo XX. — Firenze, Cocchi e Chiti, 1903.

Corazzini (G. O.). — La madre di Francesco Petrarca. — Firenze, Cocchi e Chiti, 1903.

Lugano (P.). — S. Maria antiqua e le origini di S. Maria nova de urbe al Foro romano. — 303 pp. Rome, 1902.

Marrai (B.). — Donatello nelle opere di decorazione architettonica. — Firenze, G. Ramella, 1903.

Melani. — Architettura italiana, antica e moderna. — In-18, xxv-560 pp. avec gravures. 4ª edizione. Milano, Hœpli. 1903.

Molmenti (Pompeo). — La pittura veneziana. — Firenze, Alinari, 1903.

Espagne.

Diccionario de arquitectura civil, religiosa, militar y legal, por varios arquitectos. — In-4°, Barcelona, Vives, 1903. 12 fr. 50.

Repulles y Vargas (E. M.). — Proyecto de casa consistorial para Valladolid. — Gr. in-4°. Nicolas Moya, Carcilaso, 6, Madried.

Repulles y Vargas (E. M.). — Proyecto de basilica a santa Teresia de Jesus en Alba de Tormes. — Salamanta. Imprenta de calatravia.

Belgique.

* Boulmont (G.). — Nos anciens ermitages — In-8°, 107 pp. Namur, Delvaux.

Capart (J.). — Recueil de monuments égyptiens. — Cinquante planches photographiques avec texte explicatif. Bruxelles, Vromant & Cie, 1902.

Cartulaire de la ville de Gand. Comptes de la ville et des baillis de Gand (1280-1336). — 2 vol. in-8°. Gand, Vuylsteke. 15 fr.

* Doudelet (C.). — Le speculum humanae salvationis de Florence.— Librairie néerlandaise, Gand et Anvers, 1903.

Erreara (J.). — Collections d'anciennes étoffes. — 199 pp., 419 fig. Bruxelles, Falk, 1901.

Inventaire archéologique de Gand. Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs a 1830, publié par la société d'histoire et d'archéologie de Gand. — Fasc. 22-29. In-8°. Gand, M. Heins, 1902 et 1903. Le fasc. 3 fr. 50.

L'Hoir (A. S. J.). — Notre-Dame de l'Immaculée Conception (à Nimy). — In-12, 25 pp. Mons, Imprimerie du journal *Le Hainaut*, 1903.

Micha (A.). — Catalogue du musée des beaux-arts de la ville de Liége. — In-8°, 1 plan. Liége, Imp. *La Meuse*, 1903.

Rousseau (H.). — Esquisse d'art monumental, I. Égypte. — Petit-8°, 80 pp., 14 similigr. — Bruxelles, Soc. belge de librairie, 1903. 0 fr. 75.

* Van den Gheyn (Le chan. G.). — Le chapiteau byzantin. — In-8°, 27 pp. Anvers, De Backer, 1903.

Chronique. SOMMAIRE : RESTAURATIONS : Parme ; Bruges ; Nieuport ; Croix triomphale, etc. — ŒUVRES NOUVELLES : Calvaire de Tréguier ; église à Malines ; à Nancy ; Haute lisse. — DÉCOUVERTES : Fouilles à Rome ; à Angers. — CHANT GRÉGORIEN. — ARCHÉOLOGIE SACRÉE. — MUSÉE DE BRERA A MILAN. — EXPOSITION.

Restaurations.

PARME. — On lit dans le *Courrier de l'Art*, au sujet de la restauration de la coupole du Corrège à Saint-Jean de Parme.

Des deux fameuses coupoles de Parme, celle de la cathédrale, qui représente l'*Assomption*, est la plus ruinée. Cet état fait qu'on ne songe point à la réparer. Est-ce un bien, est-ce un mal ? Les éléments manquent pour décider ce point, car ce qui se pratique à Saint-Jean est incertain.

Là, les soins du restaurateur ont été jugés opportuns. Le professeur Bigorni, de Modène, choisi pour conduire cette besogne, y est employé depuis trois ans. Voici de quelle manière il procède. Il s'agit premièrement de détacher du mur quelques parties de la fresque, que ce professeur estime prêtes à se décoller et à tomber en poussière. Cela s'obtient au moyen de quartiers de toile, auxquels la peinture s'attache, et qu'on lève ensuite avec elle. Le mur mis à nu reçoit une préparation capable de retenir désormais cette peinture, qu'il ne faut plus que replacer.

Ce double transport de la fresque sur toile et de la toile à nouveau sur le mur se fait, autant que j'en puis juger, sans dommage apparent de la peinture. Il ne diffère pas en principe de celui qui se pratique dans la démolition d'un mur, pour sauver les peintures qui s'y trouvent, Tout ce que le restaurateur y joint ici de son fait n'est que le raccord de la coupure autour du fragment qu'il recolle. Il est vrai qu'un traitement si violent et toujours dangereux, imposé par le cas d'une démolition, est moins évidemment justifié ici. Tout dépend de la foi qu'on ajoute aux alarmes du restaurateur.

Quelques parties de la fresque vont-elles tomber en poussière ? Si cela est, personne ne peut se plaindre qu'on en prévienne la chute au prix de cette rude opération. Mais n'est-il pas à craindre que le chirurgien, possédé de l'exercice de son art, enchanté de ses résultats, ne les préfère même à la santé bien entendue de son malade ?

J'ai pu monter sur les échafaudages, et contempler de tout près cette fameuse coupole, depuis trois ans cachée aux visiteurs. Un large lambeau de fresque arraché d'une figure et provisoirement adhérent à la toile, qui pendait au milieu de l'atelier, faisait une blessure épouvantable. D'autres parties cernées attendaient le même traitement, et l'on souffrait à voir ces incisions pratiquées dans une fresque d'apparence saine, dont le prix est incalculable.

Tout ce travail commença dans le temps sous la surveillance de M. l'inspecteur Barigli. Que valait cette surveillance ? Je ne puis le dire. Dans les propos que je me suis laissé tenir, il y avait de grandes louanges à l'adresse de cet inspecteur et de M. Bigorni. Leur œuvre n'en fut pas moins dénoncée un beau jour, et devant le tapage qui se fit, une Commission officielle fut choisie, laquelle commanda d'arrêter les travaux. Le restaurateur, dûment pourvu d'une commande du ministère, commença la lutte contre cette Commission. Un nouvel inspecteur fut nommé. Les travaux reprirent, puis de nouveau cessèrent. Les difficultés ne faisaient que croître.

On fit à M. Bigorni des reproches que je ne crois pas fondés. M. Bigorni, outre ce qui précède, a entrepris de nettoyer toute la fresque au moyen de simple mie de pain. Tout le bas a déjà subi ce nettoyage. Là-dessus, la Commission assure que ce procédé menace de ruiner la peinture, parce qu'il enlève une colle que le Corrège ajoutait pour fixer son ouvrage. On tire son mouchoir, on en touche la peinture : *Si sporca il fazzoletto.* Mais j'ai pu constater de mes yeux que le même mouchoir appliqué aux parties encore intactes de la coupole, s'y salissait pareillement. On en veut donc à M. Bigorni. Je ne sais si quelque chose dans son procédé y a réellement donné lieu.

Le fait est que l'affaire en est venue au point que M. Bigorni maintenant refuse de plus mettre la main aux travaux. Il a abandonné ses échafaudages, déclarant qu'il laissait le tout là. Il y a trois mois que cette détermination dure. Le morceau de fresque que j'ai dit, attend depuis trois mois, pendu au chevalet. « Que la Commission le recolle », dit M. Bigorni. Des entailles fraîches blanchoient dans la chair des apôtres. « Que la Commission, dit M. Bigorni, répare à sa mode ces entailles. — Mais, dit la Commission, nous n'en sommes pas l'auteur. — N'ayant point de foi en moi, cherchez un plus habile » : c'est le dernier mot de M. Bigorni. Voilà le Corrège mal en point.

J'ai voulu rapporter cela, m'efforçant de rester le plus impartial du monde. Qui a tort ? Peut-être la Commission, peut-être M. Bigorni. A ce que j'ai pu voir et comprendre, il n'est pas probable que ce dernier ait tous les torts. Mais en a-t-il seulement? je dis de professionnels ; car pour le reste, il est difficile de l'absoudre. Son devoir est au moins de remettre les choses en place.

Il doit cette complaisance au Corrège ; le monde savant l'attend de lui. Oserai-je dire que de la Commission le monde savant attend une décision sage et modérée, motivée de quelque rapport qui nous instruise de la matière et des semblables. Il est certain qu'on traite celle-ci avec plus de précaution que l'autel Baumgartner. C'est une justice à rendre à l'Italie. On voudrait n'y point mêler de regret, et, quel que soit le parti qui se prenne à la fin, les amateurs voudraient pouvoir s'en réjouir.

L. DIMIER.

***

Bruges. — On poursuit la restauration de l'église si intéressante de N.-D. à Bruges, de style tournaisien. Il est regrettable, qu'à côté du beau triforium du chœur, les voûtes, relativement récentes, paraissent si déprimées au-dessus des lignes élancées de cet élégant vaisseau.

On a malheureusement défiguré la très curieuse église de *Jérusalem*, si originale et si riche en mobilier. On a gratté l'intérieur des murs à cru, on a doré la boule de la tour et les épis des tourelles. Bref, on a enlevé au monument sa saveur et son air vénérable.

***

Nieuport. — On poursuit aussi la restauration de l'église de Nieuport, qui est classée parmi les monuments nationaux belges. Le devis de sa restauration monte à 314,000 francs. L'État et la

province interviennent dans les frais de restauration chacun pour un tiers, la ville de Nieuport pour une part très minime ; le restant doit être couvert par des souscriptions privées que le zèle du R. curé, M. Busschaert, s'attache à recueillir.

La partie antérieure de l'église est en gothique primaire et date des XIIe et XIIIe siècles : elle fait actuellement office de chœur et est en voie de restauration. Le reste du vaisseau, en gothique flamboyant, est déjà restauré. Les chapiteaux ont des ornements intacts délicieusement sculptés. La belle frise, représentant des monstres marins, qui borde la route, est presque unique en son genre.

Restaurée, l'église de Nieuport, vaste et ancienne, sera l'une des plus belles églises gothiques du pays. Elle renferme des pierres tombales très anciennes, incrustées de cuivre (auxquelles viendront s'ajouter quelque 25 autres inscriptions funéraires) et de belles boiseries en chêne. La sacristie abrite une crypte dont la voûte est une pure merveille (1).

***

Carcassonne.— Par décret du 17 juin dernier, les anciennes fortifications de Carcassonne ont été affectées au service des Beaux-Arts, c'est leur salut.

***

Vandalisme. — Le Conseil municipal d'Arles aurait décidé la démolition de la porte de la Cavalerie, datant du XVIe siècle, qui forme à la ville une entrée si pittoresque.

A Rouen, on se propose de « dégager » la maison de la rue Saint-Romain, en la privant de l'entourage qui forme son accessoire naturel et nécessaire.

***

Enregistrons encore la remise en place d'une croix triomphale, celle de Kessel-lez-Anvers.

Œuvres nouvelles.

TRÉGUIER (2). — On peut voir, aujourd'hui, dans le chantier du sculpteur Hernot à Lannion, plusieurs sujets qui doivent faire partie du Calvaire de Tréguier.

Le Christ, qui mesure 1m,80 de hauteur, est taillé dans un seul bloc de beau granit rose de 3 mètres de longueur. La croix du Sauveur aura 12 mètres de hauteur et les deux croix du bon et mauvais larron 10 mètres.

Il y aura cinq statues au pied du Calvaire : la sainte Vierge, saint Jean, Marie-Madeleine, à genoux, Marie-Marthe et Longin.

Le piédestal sera orné, au milieu, d'un bas-relief : saint Yves entre le pauvre et le riche. Au-dessus de cette scène, en grandes lettres, les paroles de Julien l'Apostat : « Tu as vaincu, Galiléen !!! »

Aux deux angles : à droite, les armes de Sa Sainteté Pie X et à gauche les armes de Mgr l'évêque de Saint-Brieuc et Tréguier.

Sur les deux panneaux de côté seront gravés ces beaux vers de Brizeux :

Nous avons un cœur franc pour détester les traîtres.
Nous adorons Jésus, le Dieu de nos ancêtres...

Une plaque, posée à l'intérieur, rappellera le motif de l'érection du Calvaire et citera les pays de France qui contribuèrent le plus à cette érection par leurs offrandes.

Le Calvaire s'élèvera dans une propriété privée de 250 mètres carrés. Les dames Cadiou, de Tréguier, qui ont donné le terrain situé admirablement, ont acquis les plus justes titres à la reconnaissance des catholiques, non seulement de Bretagne, mais de toute la France.

Le Calvaire sera entouré d'une énorme grille monumentale raccordée par neuf gros piliers de granit. Chacun de ces piliers supportera une statue de 1m,80 de hauteur. Les deux statues de la porte seront saint Maurice et saint Georges. Les autres piliers recevront saint Malo, saint Paterne, saint Brieuc, saint Pol (de Léon), saint Corentin, saint Samson et saint Tucdual. »

***

Malines. — On a terminé, cette année, la nouvelle église de N.-D. de Bon-Secours, au quartier de Mybeek à Malines, élevée sur les plans de l'architecte J. Goethals dans le style du XIIIe siècle, selon les conseils de S. S. Léon XIII.

Les colonnes, en petit granit et en pierre blanche, sont élancées; les voûtes, en briques apparentes, sont légères ; on a réalisé la polychromie des matériaux apparents, que nous aimons toutefois à considérer comme provisoire.

Le maître-autel, exécuté par M. Rooms de Gand, est de belle allure et bien sculpté.

***

Nancy. — On démolit, en ce moment, le campanile qui surmontait l'abside de la basilique de Saint-Léon et dont la solidité laissait à désirer.

***

Haute lisse.— On ne fait plus, depuis les siècles où les Flamands tissaient leurs plus riches tapisseries, de pièces de haute lisse à broderies d'or. M. Guiffrey, directeur des Gobelins, va tenter, dans les ateliers de la Manufacture nationale, de reprendre cet art, et il a demandé à M. R. Binet,

1. *Courrier de Bruxelles.* — 2. *Indépendance Bretonne.*

l'architecte de la porte monumentale de l'Exposition de 1900, qui a déjà fourni aux Gobelins plusieurs modèles décoratifs de tapis de la Savonnerie, une composition dans laquelle on puisse rationnellement faire entrer l'or comme élément décoratif.

Découvertes.

Les Fouilles de Rome. — On écrit de Rome au *Temps :*

« Les découvertes archéologiques sont à l'ordre du jour : quelques-unes sont réellement importantes et ont des conséquences heureuses. Ainsi la visite attendue du tsar va probablement donner lieu à la reconstruction, pour cette occasion, d'un précieux monument de la Rome impériale depuis longtemps disparu. Il s'agit de l'*Ara Pacis Augustæ*, érigé sur le Champ-de-Mars à l'empereur Auguste à son retour d'une expédition en Espagne et dans les Gaules, et dont il parle lui-même dans ses *Res Gestæ*.

L'idée de cette reconstruction est venue à la suite de la découverte qui vient d'être faite, en pratiquant des fouilles sous les fondations du palais Fiano, place San Lorenzo in Lucina, d'un amas de marbres ayant appartenu à cet autel de la Paix. En outre, des fragments, des bas-reliefs de cet insigne monument de la belle époque impériale se trouvent dans les musées d'antiquités des Thermes de Dioclétien et du Vatican, à la galerie des Uffizzi à Florence, à la façade intérieure de la Villa Médicis. Il y en a même au Louvre et à Vienne.

Il s'agirait donc de réunir tous ces fragments, avec lesquels on espère pouvoir reconstruire l'*Ara* en son entier, ce qui ne serait pas une des moindres curiosités de la Ville Éternelle.

Les fouilles actuelles ont permis de déterminer l'emplacement qu'occupait l'édifice, dont la façade était tournée du côté de la via Flaminia, le Corso moderne. L'ancien pavé a été retrouvé à neuf mètres et demi au-dessus du niveau de la mer ; mais, déjà à l'époque d'Auguste, le niveau du sol fut exhaussé à l'aide de remblais, probablement pour combler les cavités marécageuses qui abondaient au Champ-de-Mars.

Sur le même axe que l'*Ara Pacis* et presque sur le Corso, s'élevait un arc de triomphe érigé à la mémoire de l'empereur Adrien. Plus tard, on l'orna de bas-reliefs rappelant les victoires de Marc-Aurèle ; mais comme cet arc embarrassait le Corso, Alexandre VII le fit démolir et les bas-reliefs furent transportés au Capitole.

Déjà en 1560 des travaux de voirie amenèrent la découverte de magnifiques marbres ayant fait partie de l'*Ara Pacis*.

Une autre découverte vient de mettre très probablement sur la trace de l'habitation de sainte Bibiane, martyre romaine du IIIe siècle.

Les anciennes traditions chrétiennes indiquaient comme emplacement de la demeure de sainte Bibiane et de sa famille, martyrisée en même temps qu'elle, l'église dédiée à cette sainte et située près du viaduc du chemin de fer, non loin de la porte San Lorenzo. Or, à proximité de ladite église de Sainte-Bibiane, un employé du chemin de fer, en voulant se créer un petit jardinet, vient de découvrir une mosaïque ancienne et des vestiges de construction qui sembleraient confirmer la tradition.

Les murs de cette ancienne habitation venue ainsi au jour sont de l'époque impériale. La mosaïque, qui mesure 4 m. 80 sur 2 m. 20, représente une scène de chasse avec encadrement de feuillage.

Les fouilles vont être continuées pour mettre à découvert le reste de l'édifice, que l'on juge déjà avoir été important. Ces recherches donneront probablement d'autres indications sur cette partie de l'ancienne Rome, fort peu connue des archéologues et qui, déjà abandonnée vers le commencement du Ve siècle, servait de cimetière. Il existe dans ce quartier plusieurs ruines importantes d'édifices, dont les archéologues n'ont pu encore préciser la destination primitive. »

***

A Angers, en abattant de vieilles maisons entre le Grand-Hôtel et la rue Saint-Julien, on vient de découvrir le tombeau de Montortier, maire d'Angers en 1510, et une curieuse statue du XVIe siècle représentant saint Denis.

Chant grégorien.

LE 28 septembre, a eu lieu à Neufchâteau une importante réunion de la *Société de Saint-Grégoire du diocèse de Namur*. Une messe solennelle a été chantée à 11 heures, par M. le chanoine Lesquoy. La jeune Société grégorienne de Neufchâteau, dirigée par M. Greck, organiste, a exécuté la belle messe à trois voix de M. A. Desmet, professeur à l'Institut Lemmens de Malines.

Sa Grandeur Mgr Heylen, évêque de Namur, a affirmé sa volonté de faire tout ce qui dépendra de lui pour mettre le chant grégorien en honneur dans son diocèse. Il a terminé en priant Dieu de bénir toutes les associations grégoriennes et en souhaitant de les voir se répandre dans toutes les paroisses, « parce que la musique grégorienne porte les cœurs à la piété et que, par elle, Dieu est glorifié comme il mérite de l'être », dit enfin Sa Grandeur, qui, faisant sienne la parole de Pie X sur le même sujet, « souhaite que cette musique porte les plus grands fruits dans les âmes. »

M. le chanoine Sosson, président de la *Société diocésaine de Saint-Grégoire*, a prononcé quelques mots de remerciements à l'adresse de Mgr Heylen et de félicitations à la Société grégorienne chestrolaise.

Ensuite M. l'abbé Lincé, curé de Beffe, secrétaire de la Société diocésaine, a donné une savante conférence sur les séquences, accompagnée de chants de proses faits à différentes époques, depuis le IXe jusqu'au XIVe siècle. Cette belle et intéressante conférence a été fort applaudie. Malheureusement, l'heure avancée n'a pas permis à M. le chanoine Sosson de donner la leçon sur les psaumes annoncée au programme.

Archéologie sacrée.

L'*ASSOCIATION de l'art sacré* a entrepris la création d'une école normale d'archéologie religieuse, destinée à la formation des professeurs de cette branche importante de culture ecclésiastique à

l'usage des séminaires. Nous faisons des vœux pour son succès.

Entretemps, son organe se réjouit de la création d'un cours d'archéologie au grand séminaire de Montauban.

Un cours analogue est donné au Séminaire de Bordeaux.

Musées.

La réorganisation du Musée Brera à Milan. — Si les riches musées italiens sont au premier rang par l'ensemble de leurs trésors artistiques, ils laissent parfois à désirer au point de vue du classement et de la bonne présentation, du moins le progrès y est-il inconnu. Il y avait beaucoup de pêle-mêle dans le Brera de Milan ; une réorganisation complète vient d'en faire une des collections les mieux ordonnées de l'Italie et de l'Europe (1).

Il y a, il y a eu surtout, bien des manières de concevoir l'aménagement d'un musée. Aux siècles d'ancien régime, la question se posait le plus simplement du monde ; il n'y avait pas de musées du tout, j'entends de musées d'enseignement selon la formule actuelle. Seulement les princes et les grands seigneurs, d'église ou autres, remplissaient de tableaux leurs palais et hôtels. Ainsi à Versailles, le grand appartement était tapissé des chefs-d'œuvre dont est fait le meilleur du Louvre. Mais, Dieu sait comme on les traitait ! Pour les faire entrer dans un panneau déterminé ou simplement pour leur donner un calibre jugé meilleur, on les rognait sans pitié ; plus souvent, et il y avait moins de mal, on les agrandissait. Les inventaires de la collection royale sont remplis du détail de ces mutilations exécutées, d'ailleurs, avec une grande adresse, mais qui n'en sont pas moins fort reconnaissables. Ainsi, au Louvre, les *Disciples d'Emmaüs*, de Véronèse, ont été exhaussés d'une bande notable. On trouvait aussi que les anciens peintres ne donnaient pas assez de fond à leurs portraits, qu'ils étouffaient dans des cadres trop étroits et hors d'échelle avec les appartements princiers. Je citerai par exemple, au Louvre, ce beau portrait de jeune homme songeur et doux, la tête appuyée sur la main gauche, et qui passe, à tort, pour être celui de Raphaël peint par lui-même. L'agrandissement est visible.

Le premier grand musée organisé à la moderne, selon une méthode raisonnée et dans un bâtiment construit exprès, pourrait bien être la Pinacothèque de Munich. Les électeurs de Bavière furent héréditairement de grands connaisseurs en belles choses ; ils eurent pour les arts la passion des Valois en France, et plus de goût que les Bourbons. Leurs châteaux regorgeaient de tableaux, et il suffit au roi Louis Ier de les concentrer à Munich pour créer de toutes pièces un des plus beaux musées du monde. La première pierre de la Pinacothèque, — un mot aussi naturellement formé, à tout prendre, que bibliothèque, — fut posée par Louis Ier, le 7 avril 1826, jour anniversaire de la naissance de Raphaël. L'architecte était le baron de Klenze qui a élevé aussi la Glyptothèque, ou musée de sculpture. Des salles grandes et hautes, point démesurées pourtant, d'une décoration très sobre et d'un éclairage irréprochable, sont accompagnées d'une série de cabinets réservés aux petites toiles, disposition imitée, et aussi mal que possible, dans le détestable arrangement de la nouvelle galerie des Médicis, au Louvre.

C'est là un des plans les plus manqués, — et il y a de la concurrence, — que l'architecture française nous ait servis dans les dernières années du XIXe siècle. Que dire de ce ton de brique mal cuite choisi exprès, semble-t-il, pour nuire aux glorieux tableaux exposés ! et l'architecte a si bien pris ses mesures que deux des sujets commandés à Rubens par Marie de Médicis ont dû demeurer à la porte, dans cette crypte obscure d'antichambre. Quant aux cabinets, ce sont plutôt des cellules, où quelques petits tableaux clairsemés font, ressortir le vide glacial de l'ensemble. En vérité, on ne saurait imaginer une disposition plus fâcheuse ; aucune surveillance n'est possible dans ces recoins, et comme maintes gens, — on en a eu la preuve au Louvre même, — ne jouissent des œuvres d'art qu'en les dégradant, on frémit en pensant à quels périls sont exposés quelques-uns des plus précieux joyaux de notre musée national.

Et dire qu'on a comme modèle la grande galerie, si bien proportionnée et éclairée, où les plus grands comme les plus petits cadres se trouvent à l'aise, si propre à une bonne classification par la division des travées, où la surveillance, enfin, se fait si bien par la foule elle-même et les longs regards ! Et il en est de même de la galerie adventice de l'école italienne, des deux grandes salles françaises, enfin, malgré le luxe lourd et faux de la voussure, de l'ancienne salle des États, aujourd'hui le sanctuaire de l'école du XIXe siècle, postérieure à l'Empire.

Autrefois, on tapissait entièrement et serré les parois d'un musée ; on voulait constituer ainsi comme une mosaïque colorée dont les éléments étaient des tableaux venus d'un peu partout.

1. Dans l'organisation des Musées en Italie, le progrès n'est nullement inconnu. M. A. Arnoudt le constate lui même, par l'organisation très heureuse du Musée de la *Brera*. Celle du Musée de Turin est supérieure encore. Cette galerie, pour être organisée dans un édifice qui n'a pas été construit pour cela, est on ne peut mieux disposée au point de vue de l'étude ; son catalogue est, à certains égards, un vrai modèle. N. D. L. R.

Actuellement triomphe le système de l'ordre dispersé : non seulement on groupe les œuvres par écoles, par familles, mais encore on les isole, on veut qu'une belle œuvre puisse être contemplée sans que le regard soit distrait par les reflets et les réactions de ses voisines. La méthode est excellente en soi ; seulement elle exige beaucoup d'espace et alors intervient une difficulté, le choix de la couleur servant de fond. Bien entendu, j'écarte, et sans discussion, le rouge brique à la mode ; mais malgré l'exemple du palais Pitti où les salles sont tendues en vieille soie rose, d'un ton assez heureux, je préfère une nuance neutre et surtout unie. Au salon carré du Louvre, la tenture est faite en imitation de cuir doré très amorti et très doux, néanmoins on la voit trop. L'idéal serait que personne ne pût dire de quelle couleur est le fond. Mais il faudrait pour cela que MM. les architectes voulussent bien écouter les conservateurs de musées et les artistes.

Au nouveau musée Bonnat, récemment ouvert à Bayonne, on a suivi la méthode de l'ordre dispersé ; si j'en juge par les vues d'après des photographies données par les journaux illustrés, les tableaux ne sont ni perdus dans le vide, ni serrés comme des pièces de marqueterie. Tous sont à bonne hauteur, dans des salles bien éclairées et auxquelles on n'a infligé aucune décoration parasite.

De telles conditions paraissent difficiles à obtenir dans un bâtiment qui n'a pas été bâti pour être un musée; cependant, avec quelques sacrifices, on a pu en partie les obtenir au Louvre, malgré les architectes ; au musée Brera on y est à peu près parvenu, mais on y a eu de la peine.

Le palais Brera, ou des Sciences et Arts, est un ample et bel édifice élevé pour les Jésuites par Richini au XVIIe siècle ; à le voir dans sa masse et sans analyser les détails, il porte encore la noble marque du siècle précédent et fait penser aux architectures de Bramante. Grave sans sévérité, la cour intérieure à deux étages de portiques, est vraiment belle ; mais les maudits tirants de fer dont ne sait pas se passer l'art italien sont là pour montrer que cette aisance dans les formes est obtenue par des sacrifices étrangers à toute bonne structure en pierre. Après tout, l'armature de soutien n'est pas absente de nos constructions françaises du même temps, seulement elle se cache, ce qui vaut encore moins. A la colonnade du Louvre, par exemple, les claveaux du portique sont, à la lettre, embrochés par des tringles de fer.

Au milieu du préau se dresse une statue en bronze de Napoléon Ier déifié, réplique du fameux marbre de Canova qui est en Angleterre.

Le palais Brera renferme une nombreuse bibliothèque, un observatoire et de riches collections, dont la plus précieuse, et de beaucoup, est la galerie de tableaux. Elle fut fondée en 1806, par le prince Eugène de Beauharnais et sa femme, la princesse Augusta-Amalia de Bavière. A peine installés dans leur vice-royauté, ils eurent le mérite de comprendre qu'appelés à gouverner une des plus nobles contrées de l'Italie ils y devaient reprendre le rôle artistique des Visconti et des Sforza, dont les noms ne sont pas indignes d'être cités dans l'histoire auprès de ceux des Médicis. Et les matériaux ne manquaient pas pour le futur musée ; en effet, les suppressions d'églises et de couvents avaient eu lieu, très nombreuses, à partir de 1798, et les dépôts recélaient des richesses sans nombre où choisir.

Le promoteur de l'œuvre fut le peintre Giuseppe Bossi, littérateur, poète, homme politique, et bien vu de Napoléon, comme ayant fait partie de la députation qui vint lui offrir à Lyon la couronne d'Italie.

Le nouveau musée ne se composa d'abord que de quatre salles, mais le nombre fut bientôt doublé. L'une d'elles portait le nom sans supérieur de Raphaël, parce qu'elle reçut le fameux *Sposalizio*, ou *Mariage de la Vierge*, peint en 1504 pour l'église San-Francesco de Citta di Castello où il demeura jusqu'en 1798. Il fut alors *donné* au général Giuseppe Lecchi dont le père le vendit, en 1802, au cavalier Giacomo Sannazari, mort le 8 juin 1804, laissant ses biens au grand hôpital de Milan. C'est à Giuseppe Bossi que l'on doit l'acquisition de ce tableau pour le Brera ; le marché fut conclu le 27 avril 1806 et comprit en même temps une *Assomption* de Marco d'Oggione, une *Vierge avec l'Enfant*, de Giovanni Bellini, et deux autres tableaux, l'un de Figino, l'autre de Giulio-Cesare Procaccini.

Malheureusement, pour faire place aux galeries qui ne pouvaient occuper tout le palais destiné à d'autres usages, on démolit une belle et ancienne église, Santa Maria nella Brera.

Le nouveau musée, où, selon l'usage du temps, abondaient les plâtres moulés sur l'antique, fut inauguré le 15 août 1809, jour de la Saint-Napoléon. En 1811, le nombre des tableaux, cartons et dessins, s'élevait à 773, et, malgré les prélèvements, — les Italiens se servent d'un terme plus énergique (1), — effectués par Napoléon au profit des musées de son immense empire, dépassa bientôt le chiffre primitif. En 1821, le Brera

1. On n'a pas oublié en Italie le goût de conquérant qu'avait Napoléon Ier pour les œuvres de l'art national. Me trouvant au palais ducal de Venise un dimanche, jour où il est ouvert au public, je me rencontrai dans une salle avec une famille de gens qui paraissait appartenir à la classe des artisans aisés. Soudain le mari s'arrête et montrant du doigt le plafond où une copie remplace l'original de Véronèse aujourd'hui dans le salon carré du Louvre, *Jupiter foudroyant les Titans*, il s'écria en italien avec l'accent de la colère : « Voici la copie du tableau que nous a volé Napoléon. »

reçut plusieurs fresques importantes de l'école lombarde. On comprenait de nouveau tout le prix de ces peintures murales où les plus grands artistes ont mis le plus fier, le plus beau, peut-être, le plus spontané, à coup sûr, de leur génie. Le musée recueillit ainsi une partie de la décoration exécutée par Bernardino da Luini pour la villa Relucca, près de Monza ; l'autre est au Palais-Royal.

En 1860, la Pinacothèque devint musée royal et reçut du roi Victor-Emmannel II, trois précieux portraits de Lotto. En 1877, quelques améliorations furent apportées à l'éclairage, et on opéra un remaniement qui parut et était bien un progrès, tout en demeurant fort au-dessous de nos exigences actuelles en matière de classification. Puis, il y eut une période de repos, marquée toutefois par une modification, unanimement approuvée ; le directeur, le peintre Giuseppe Bertini, voulut que, comme les Offices de Florence, le Brera eut sa Tribune. Une salle oblongue, bien éclairée par le haut et d'un bon calibre, proportionné à des œuvres toutes de dimension moyenne, reçut un choix des plus belles peintures italiennes. Au fond, fut placé ce *Sposalizio* où le Raphaël de la vingtième année a élevé, du premier bond, le style pérugineesque à un idéal de beauté inaccessible à son maître ; aux parois prirent place des œuvres de Cesare da Sesto, Gian Belliui, Luca Signorelli, Mantegna, celui-ci avec sa très belle *Vierge aux Anges*, et cet étrange *Christ mort* vu en raccourci, morceau d'une science jamais surpassée, mais d'un réalisme presque repoussant et qui touche au grotesque dans les têtes des Saintes femmes ; à un certain degré le réalisme confine toujours plus ou moins à la caricature. Enfin, voici le carton pâli, devenu comme irréel, du *Christ du Cenacolo*, dessin sublime de pathétique et de douceur, où cependant on ne reconnaît plus aujourd'hui la main même de Léonard.

Telle est dans ses grandes lignes l'histoire du Brera, et pour en venir au présent, je dirai que M. Giuseppe Ricci, de Ravenne, le directeur actuel, a su obtenir du gouvernement italien, fort réfractaire cependant à toutes les demandes de subventions, les fonds nécessaires à un agrandissement et à une réorganisation selon les méthodes modernes. Le nombre des salles ayant été presque doublé, il y en a trente aujourd'hui, tout entassement a disparu, et le *Sposalizio* a été placé dans une sorte de chapelle en hémicycle, tendue de draperie d'un ton sobre ; le clair chef-d'œuvre ne partage avec aucun autre le sanctuaire disposé pour lui seul.

L'inauguration a été faite le 1er juin 1903 par M. Nasi, ministre de l'Instruction publique, et l'*Illustrazione italiana* du 7 a consacré un long article illustré à la cérémonie, surtout à l'histoire du musée et à la réorganisation intelligente dont il vient d'être l'objet. Parmi les nouvelles acquisitions, on cite les belles fresques de Bramante, dont j'ai déjà parlé ici même ; un *Miracle de Saint Dominique*, de Benozzo Gozzoli ; deux fragments d'un polyptyque de Gentile da Fabriano, *Saint François d'Assise recevant les stigmates, et Saint Thomas d'Aquin*, ensemble dont le musée possédait déjà deux panneaux ; un portrait du Titien : un *Crucifix* de Cosimo Tura; des œuvres de Cima da Conegliano, Beretino, Defendente Ferrari, Rosalba Carriera et autres ; enfin des fresques remarquables et importantes, malheureusement fort dégradées de Pellegrino Tibaldi, et une chapelle entière avec ses parois et sa coupole provenant de l'église de la Paix, et qui compte parmi les meilleurs ensembles qu'ait laissés ce grand Bernardino da Luini en qui pendant deux siècles on s'obstinait à ne voir qu'un imitateur, un élève de Léonard de Vinci.

André ARNOULT [1].

Saint-Seine-l'Abbaye (Côte-d'or), août 1903.

***

Notre estimé collaborateur, M. C. Enlart, vient d'être nommé conservateur du Musée des moulages du Trocadéro en remplacement de M. Haraucourt.

Exposition.

SIENNE. — Il vient de se former en Italie, annonce l'*Art moderne*, un comité qui se propose d'organiser à Sienne, du mois d'avril au mois d'août 1904, une grande exposition d'art ancien, analogue à celle qui a eu tant de succès à Bruges l'an passé.

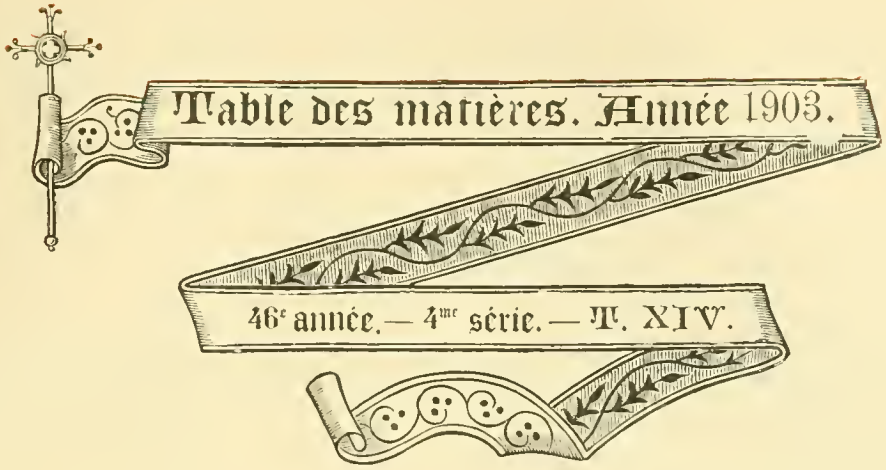
L'exposition comprendra des peintures, sculptures, orfévreries, médailles, estampes, tapisseries et armes, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIIe siècle.

On fera revivre en outre les fêtes pittoresques locales, depuis le fameux « palio », dont la tradition ne s'est jamais perdue, jusqu'à d'autres divertissements populaires aujourd'hui oubliés.

Pendant quelques mois, dans cette cité magnifique qui est elle-même un vaste musée, ce sera une évocation des grandes époques d'autrefois.

1. *Journal des Arts.*

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Paris-Lille-Bruges.



Fouilles à la cathédrale d'Angers (1902), par M. L. de Farcy. ... ... p. 1
Mobilier liturgique d'Espagne, par Dom E. Roulin. ... ... pp. 19, 201, 292 *(à suivre).*
Les *Arti* de Florence, par M. Gerspach. ... ... pp. 32, 108
Croix d'Anjou. — Vraie Croix de l'abbaye de la Boissière, par M. L. de Farcy. ... p. 93
Les premières basiliques de Lyon et leurs cryptes, par M. L. Maître. ... ... p. 96
Le nouvel Hôtel des Postes de Liége, par M. J. Helbig. ... ... p. 122
Art byzantin, par Dom E. Roulin. ... ... p. 185 *(à suivre).*
Peintures murales de l'église de Neeroeteren, par M. Léon Bressers. ... ... p. 193
J.-C. Broussole. Fra Angelico, par M. J. Helbig. ... ... p. 197
Les peintures des maîtres inconnus, par M W.-H. James Weale. ... ... p. 277
L'histoire de l'Art chrétien, par Fr.X. Kraus, par M. J. Helbig ... ... p. 279
La châsse de l'Escurial, par Dom E. Roulin. ... ... p. 299
La nouvelle porte majeure de la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur à Florence, par M. Gerspach. ... ... p. 363
Église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes, par M. L. Serbat. ... ... p. 366 *(à suivre).*
Padoue, Venise, Cortina d'Ampezzo, Pieve di Cadore, Trévise, Vicence, par M. Gerspach.... ... ... p. 384 *(à suivre).*
Sculptures d'un porche roman à Remagen (Prusse rhénane), par M. G. Sanoner. p. 445
Église Saint-Seurin de Bordeaux et sa crypte, par M. L. Maître. ... ... p. 459

Mélanges.

Chape brodée du XVIIe siècle (Mgr X. Barbier de Montault). — Cheminées du XVe siècle (le même). — La Ruthwell Cross (L. Cloquet). — Cathédrale catholique de Westminster (le même). ... ... p. 51

Symbolisme de la façade de la cathédrale de Poitiers (Mgr X. Barbier de Montault). — Verres blancs au XVIIe siècle (le même). — Deux têtes de pleureurs du XVe siècle (C. Enlart). — Restauration de la cath. de Plock (A. Brykczynski). — La porte de bronze de Plock (le même). — Exposition des Primitifs à Bruges, 1902 (L. Marsaux). — L'Art religieux du XIIIe siècle (R. Kœchlin). — La chaire de Roucourt (E. L.). — L'église San-Stefano à Venise A. Arnoult. ... ... p. 129

Exposition du Cercle artistique de Bruxelles (J. Helbig).— Alexandre Colin (le même). — Tombeau sculpté par Germain Pilon (Mgr X. Barbier de Montault).— L'Agneau (le même). — Une tapisserie du XVIe siècle à Saumur (le même). —Porte de l'église Notre-Dame du Fort à Étampes (G. Sanoner). — Le dégagement des anciens édifices (L. Cloquet). ... p. 207

Lettres inédites de Viollet-le-Duc (J. Helbig). — Le cœur de Mgr Gault (L. de Farcy). — France et Italie, à propos de la cathédrale de Dijon (H. Chabeuf). — Un bénitier du VIIe siècle (Gerspach). — Une mosaïque du VIIIe siècle (le même). — Ruines de l'abbaye d'Aulne (L. Cloquet). ... p. 304

Demandes et Réponses (W.-H. James Weale). — L'art Rhénan et Westphalien à l'Exposition de Dusseldorf (J. Helbig). — Portail de Saint-Gilles à Argenton-Château (G. Sanoner). — Stalle en pierre de Tournai (C. Enlart). — Une croix pectorale (Mgr X. Barbier de Montault). — La Vierge et le Crucifix de Parthenay (le même). — Abbaye d'Aulne (L. Cloquet). ... p. 396

Testament d'Arnold Lude (J. Helbig). — Le tombeau de Saint-Pavin (J. Chappée). — L'église de Châteloy (J. Fennebresque). — L'Exposition de Dinanderies à Dinant-sur-Meuse (J. Helbig). ... p. 476

Correspondances.

France, par G. : id., par M. P. Mayeur. ... pp. 61, 158, 239, 411, 502
Italie, par M. Gerspach. ... pp. 242, 320, 505
Espagne, par Dom E. Roulin. ... p. 413
Lettre de M. G. Sanoner sur le Portail de Notre-Dame d'Étampes. ... p. 325

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. ... pp. 63, 160, 245, 326, 415, 508
Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts. ... p. 65
Société nationale des Antiquaires de France. ... pp. 161, 246, 326, 415, 508
Société française d'archéologie. ... p. 162
Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux ... p. 166
Institut archéologique du Luxembourg. ... p. 166
L'Art sacré. ... p. 248
Commission d'histoire locale de Neuilly. ... p. 248
Congrès des Sociétés savantes. ... p. 327
Comité des Travaux historiques et archéologiques. ... pp. 331, 509
Société archéologique de Tarn-et-Garonne. ... pp. 333, 418
Société internationale des études iconographiques. ... p. 335
Académie des Sciences, Lettres et Arts de Dijon. ... pp. 331, 415
Association pour l'enseignement des Arts appliqués au culte. ... p. 417
Conférences d'archéologie. ... p. 418
Commission des antiquités de la Mayenne. ... p. 510
Congrès archéologique de France. ... p. 510
Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc *(à suivre)*. ... p. 513
ESPAGNE. — Congrès international des architectes ... p. 248
BELGIQUE. — Société archéologique de Namur ... p. 64
Société diocésaine d'art chrétien de Namur. ... p. 248

Société d'histoire et d'archéologie de Gand. ... p. 333
Société scientifique de Bruxelles. ... p. 334
Société d'histoire et d'archéologie de la Campine « Taxandria ». ... p. 334
Cercle d'histoire et d'archéologie de Courtrai. ... p. 334
Commission royale des Monuments de Belgique. ... pp. 418, 512
Académie royale d'archéloogie de Belgique. ... p. 419
Académie royale d'archéologie à Anvers. ... p. 511

Bibliographie.

Première livraison. — Le symbolisme des églises au moyen âge, par le Dr J. Sauer. — Escultura romanica en España, par D. Enrique Serrano-Fatigati. — Les chapelles de l'église de N.-D. de Dôle, par M. Rance de Guiseuil. — La Cène de Raphaël. — L'église et le château de Polignac. Rapport de l'architecte Mallay, par M. Thiollier. — Exploration d'Antinoé et les sépultures de Sérapion et de Thais, par Al. Gayet. ... p. 66

Deuxième livraison. — Nocions de arqueologia sagrada Catalana, par J. Gudiol y Cunill. — L'Art de bâtir les villes, par M. C. Sitte. — Les villes d'Art célèbres : Gand et Tournai, par M. Hymans. — La peinture au pays de Liége, par J. Helbig. — Conversazioni romane, par L. Bordet et L. Ponnelle. p. 167

Troisième livraison. — Vie et Œuvres de Fra Angelico de Fiesole, par P. Nieuwbarn. — Maurice et Jean Gossaert. — Bruxelles, armes et armures d'art, par J. Destrée, J. Kymeulen et H. Thys. — Historia de la Santa J. A. M. de Santiago de Compostela, par Ant. Lopez-Ferreiro. — Églises romanes, par Ad. de Chalvet de Rochemonteix. — Basilique à Maestricht, par l'abbé P. Schmeitz. — Cathédrale de Cuença, par Vincente Lamperez y Romea. — Méprise archéologique, par O. Raguenet. — Livre d'Or du Chemin de la Croix, par P. Ubald et F. Villé. — Au pays rhénan, par J. Casier. ... p. 249

Quatrième livraison. — Sicilia sotterranea, par le Dr J. Furher. — La femme d'après saint Ambroise, par Henriette Dacier. — Les églises de Forez, par N. Thiollier. — Les Cryptes vaticanes, par l'abbé D. Dufresne. — Éléments d'archéologie chrétienne, par H. Marucchi. — Œuvres de Mgr X. Barbier de Montault. — Dictionnaire d'Archéologie chrétienne, par le R. P. dom Ferd. Cabrol. — Le tombeau de saint Pavin, par J. Chappée et l'abbé A. Ledru. — Les façades de la cathédrale de Chartres au XIe et au XIIe siècle, par L. Lefebvre-Pontalis. — Réponse à E. Lefebvre-Pontalis sur l'article précédent, par A. Mayeux. — Études d'histoire et d'archéologie romanes, par L.-H. Labande. — La peinture en Europe : Rome, par L. Lefenestre et F. Richtenberger. — L'église de Ternay, par F. et N. Thiollier. — Notre-Dame de Louviers, par L. Regnier. — Congrès archéologique de Troyes et Provins, par L. Quarré-Reybourbon. — Une impression à gravures sur bois, par le même. — Le genre satirique dans la peinture flamande, par L. Maeterlinck. — Pèlerinage artistique à Florence, par le R. P. Sertillanges. — Peintures ecclésiastiques du moyen âge (Naarden, Warmenhuizen et Alkmaar). ... p. 336

Cinquième livraison. — Albert Dürer, par G. Ant. Weber. — Constructions de Luc Fayd'Herbe à Malines, par le chan. G. Van Caster. — Travaux relatifs à la peinture française du XVe siècle, par P. Vitry. — Michel Colombe. — L'abbé Jules Thomas et les Bossuet en Bourgogne, par G. Edelinck. — Excursion archéologique, par M. Boissieu. — Le Forum romain et le Palatin, par M. H. Marucchi. — Église de Glaine-Montaigut, par H. du Ranquet. — La restauration des Monuments anciens, par Ch. Buls. — Le dégagement de la cathédrale de Tournai, par E. Soil de Moriamé. — Dictionnaire de la Bible, par l'abbé F. Vigouroux. — Dictionnaire d'archéologie, par Dom F. Cabrol. — L'église de Colombiers, par l'abbé A. Desvaux. — La vallée d'Auge et le pays d'Ouche, par le même. — L'église de la Visitation du Mans, par R. Triger. — Statistique monumentale, par L. Regnier. — Musée d'armures à Bruxelles, par M. E. de Prelle de la Nieppe. — Le chiese di Firenze, par Arnoldo Cocchi. ... p. 420

Sixième livraison. — Le Speculum humanae salvationis de Florence, par C. Doudelet. — Les églises paroissiales de Paris, par l'abbé Bouillet. — Variétés archéologiques, par le chanoine Marsaux. — Le chapiteau byzantin, par le chan. G. Van den Gheyn. — Nos anciens ermitages, par G. Boulmont. ... p. 521

Périodiques. ... pp. 71, 176, 268, 347, 429, 525
Index bibliographique. ... pp. 76, 177, 271, 351, 432, 527

Chronique.

Première livraison. — ÉCOLE SAINT-LUC DE LIÉGE. — MONUMENTS DE FRANCE : Hôtel-Dieu de Tonnerre ; cathédrale Saint-Étienne de Toulouse ; N.-D. de la Daurade ; église de Fontaine-Saint-Jean ; palais de justice de Dijon. — MONUMENTS D'ITALIE : Venise, Rome, Verderio. — MONUMENTS DE BELGIQUE : Walcourt, Nivelles, Soignies. — DÉCOUVERTE ARTISTIQUE. — PEINTURES ANCIENNES : Exposition de Bruges ; les primitifs français. — NÉCROLOGIE. p. 78

Deuxième livraison. — L'ART RELIGIEUX EN PAYS PROTESTANTS. — EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS. — PIERRES TOMBALES. — COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS DE BELGIQUE. — TROUVAILLES : abbaye d'Asnières ; fouilles de Carthage ; sanctuaire bâti à Metz. — FRESQUES : à Beaune ; à Saint-Germain- l'Auxerrois. — VARIA. ... ... p. 178

Troisième livraison. — ÉCOLES D'ART : Écoles régionales d'architecture ; École de Saint-Luc ; Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers. — MONUMENTS ANCIENS : Crypte de Saint-Damase à Rome ; murs d'Avignon ; Église de Grimbergen ; Église de Kersaint-Laudunvez. — NOUVELLES : Fresque d'Alost ; Tabernacle en tourelle à Malines ; Conférences. — LA PEINTURE AU PAYS DE LIÉGE. — EXPOSITIONS : Exposition de la Société Saint-Jean à Paris ; Exposition de Dinanderies de Dinant ; Exposition de la plante à Leipzig. ... ... p. 272

Quatrième livraison. — MONUMENTS ANCIENS : hôpital de Tonnerre ; église de Creil ; palais de justice de Paris ; église Saint-Gervais ; monument de Perpignan ; palais de justice de Rouen ; campanile de Venise ; cathédrale de Florence ; Rome, forum ; collégiale de Nivelles ; portail roman à Esslingen ; Steen de Gérard-le-Diable à Gand. — MUSÉES : Musées de Milan. — VARIA : tableaux anciens à Bruges ; dessins d'Overbeek. ... ... p. 356

Cinquième livraison. — ŒUVRES NOUVELLES : Portes de bronze de la cathédrale de Florence ; Statuette de la Vierge ; vitrail du *Bien Public* de Gand ; vitraux à Pin-en-Mauges ; église protestante à Liverpool ; fonts de N.-D. de Dijon, etc. — RESTAURATIONS : Campanile de Venise ; remparts de Carcassonne ; croix triomphales ; hôtel de ville d'Audenarde. — CONGRÈS ; EXPOSITIONS : Congrès archéologique de Dinant ; exposition de dinanderies ; exposition des primitifs français ; exposition de Liége. — NOUVELLES : Peintures murales, etc. ; tapisseries de La Seo ; musée des monuments historiques du Mans. ... ... p. 436

Sixième livraison. — RESTAURATIONS : Parme ; Bruges ; Nieuport ; Kessel-lez-Anvers. — ŒUVRES NOUVELLES : Calvaire de Tréguier ; église à Malines ; à Nancy ; Haute lisse. — DÉCOUVERTES : Fouilles à Rome : à Angers. — CHANT GRÉGORIEN. — ARCHÉOLOGIE SACRÉE. — MUSÉE DE BRERA A MILAN. — EXPOSITION. ... ... p. 530

Table des Planches.

I. — Plan de la cathédrale d'Angers.
II. — Briques émaillées découvertes à la cathédrale d'Angers.
III. — Tissus trouvés à la cathédrale d'Angers.
IV. — Croix d'Anjou. — Vraie Croix de l'abbaye de la Boissière.
V. — Hôtel des Postes à Liége.
VI. — Peinture murale de l'église de Neeroeteren.
VII. — Le Portement de la Croix et la Résurrection.
VIII. — Retable de San Miguel in Excelsis (détail).
IX. — Id. Id.
X. — Id. Id.
XI. — Miniature, martyre de saint Thomas de Cantorbéry.
XII. — Nouvelle porte de bronze du dôme de Florence.
XIII. — Église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes.
XIV. — Id. Id.

Vignettes intercalées dans le texte.

Cathédrale d'Angers. — Substructions. ... p. 3
Id. Id. ... » 4
Id. Id. ... » 4
Id. Id. ... » 6
Id. Id. ... » 9
Id. Id. ... » 10
Id. Id. ... » 11
Cœur de Marguerite d'Anjou-Sicile. ... » 12
Restitut. approximative du coffret d'ivoire. » 13
Niche à placer une lampe dans un tombeau » 15
Cercueil vu de profil et de face. ... ... » 18
Musée de Vich. — Crucifix. ... ... » 25
Id. Revers d'une croix limousine. » 26
Musée de Valladolid. — Croix émaillée. ... » 27
Husillos: — Vierge-reliquaire. ... ... » 28
Id. Vierge. ... ... » 29
Id. Id. ... ... » 30
Le Tabernacle d'Orcagna. ... ... » 35
Le Mariage de la Vierge. ... ... » 36
Le Trépas et l'Assomption de la Vierge. » 37
Balustrade. ... ... » 39
Colonnette de la balustrade. ... ... » 40
La Madone et l'Enfant du tabernale des médecins. ... ... » 41
Ste Anne, la Vierge Marie et l'Enfant Jésus. » 42
Id. Id. Id. » 43
Le Tabernacle. ... ... » 44
Id. ... ... » 45
La Madone du Tabernacle. ... » 46
La Madone d'Or San Michele. ... » 48
Chape brodée du XVIIe siècle. ... » 52
Cheminée monumentale du XVe siècle, au château de Bouthéon. ... ... » 54
Id. Id. Id. » 55
Croix de Ruthwell. ... ... » 57
Westminster. — Plan de la cathédr. cathol. » 58
Id. Intérieur Id. » 59
Remiremont. — Intérieur de l'église. ... » 61
Lyon. — Plan de la crypte de Saint-Irénée. » 97
Id. Basilique inférieure Id. » 98
Id. Arc à l'extérieur Id. » 100
Tour Magdeleine. — Enceinte du Mans. » 100
Crypte de Saint-Irénée. ... ... » 102
Or San Michele. — Vue intérieure. ... ... » 111
Id. Saint Pierre distribuant des dignités ecclésiastiques. » 114
Id. L'Ensevelissem. du Christ. » 118
Liége.— Nouvel hôtel des Postes. — Plan. » 123
Id. Vue extérieure. » 125
Verres blancs à l'église Montfort-l'Amaury. » 133
Têtes de pleureurs au musée de Douai. » 135
Cathédrale de Plock. — Vue d'ensemble. » 137
Cathédrale de Plock. — Porte de bronze. » 139
Id. Id. » 141
Église de Roucourt. — Chaire de vérité. ... p. 153
Id. Id. Plan. » 153
Id. Id. Détail. » 154
Musée de Vich. — Crucifix et statues. ... » 167
Id. Chaire épiscopale de la cathédrale de Girone. » 168
Id. Chandeliers en fer. ... » 168
Châsse en argent doré à Banyoles. ... ... » 169
Place de Vérone. ... ... » 170
Plans de places publiques (4 figures). ... » 171
Lübeck. — Breitestrasse. ... ... » 172
Rue de la Régence à Bruxelles. ... ... » 173
Daphni. — Sculptures du monastère primitif. ... ... » 187
Id. Plan terrier de l'église. ... ... » 188
Id. Absides Id. ... ... » 189
Id. Mosaïque d'une des petites absides. ... ... » 191
Église de Neeroeteren. — Nervure. ... ... » 193
Id. Décoration de voûte. — Le Jugement dernier. ... ... » 195
Id. Décoration de l'Arc triomphal. » 196
Musée de Vich. — Pyxide pédiculée. ... » 201
Id. Ciboire émaillé. ... » 202
Crosse de la cathédrale de Mondoñedo. ... » 204
Gémellion du musée de Vich. ... ... » 205
Tombeau de Madeleine d'Alesso. ... ... » 211
Agneau ouvrant le livre aux sept sceaux. » 221
Id. dit de Grégoire XI à Poitiers. ... » 221
Id. du pupitre de Ste Radegonde. ... » 221
Tapisserie de la vie de S. Florent à Saumur. » 223
Étampes. — Église N.-D. du Fort (porte méridionale). ... ... » 225
Cathédr. de Chartres. — Porte occidentale. » 226
Étampes. — Église N.-D. du Fort. Schema. » 226
Tournai. — Plan des abords de la cath. » 232
Id. Bâtiments projetés. ... ... » 233
Id. Arrivée par la rue de l'Hôpital. » 234
Id. Même point de vue, état actuel. » 235
Id. Rue de l'Hôpital, trottoir gauche. » 235
Mauriac. — Église N.-D. des Miracles. ... » 252
Id. Id. Id. » 233
Id. — Cuves baptismales. ... ... » 254
Bredons. — Vierge en bois sculpté (XIIe s.). » 254
Église de Roffiac. ... ... » 255
Église d'Anglards-de-Salers. ... ... » 255
Aurillac. ... ... » 255
Église d'Anglards-de-Salers. ... ... » 256
Église de Menet. ... ... » 257
Église de St-Cergues de Jordanne (croix processionnelle, XVIIe siècle). ... ... » 257
Église de Lascelle. ... ... » 258
Église de Trisac (coupe longitudinale). ... » 259
Porche de l'église d'Ydes. ... ... » 259

Plan de l'église Saint-Saturnin. ... ... p. 259
Église de Bredons. ... ... » 260
Vauclair. — Vierge en bois sculpté (XIIe s.). » 261
Église de Villedieu, clocher. ... ... » 261
Église de Saint-Cernin (porte et clocher). » 261
Église de Vigeau. ... ... » 261
Église de Dienne, plan par terre. ... ... » 262
Aurillac. ... ... » 263
Église du Roc ou Vigonnet. .. .. » 264
Église de Saignes. ... ... » 265
Face du reliquaire de sainte Eulalie. ... » 266
Rome. — L'église Saint-Pierre au moyen âge. ... . » 286
Ravenne. — Mosaïque de l'abside St-Vital. » 287
Ivoire, dans la collection du Cte de Bastard. » 289
Navarre. — Inscription sur le retable de San-Miguel in Excelsis. ... » 295
Id. Inscription présumée Id. » 296
Escurial. — Châsse limousine, XIIIe siècle. » 299
Id. Id. Id. collect. Spitzer. » 301
Winchester. — Peinture de l'église St-Jean. » 302
Le cœur de Mgr Gault, évêque de Marseille. » 307
Bénitier en bronze à Florence, VIIe siècle. » 313
Florence. — La Madone à l'église San Marco. » 314
Abbaye d'Aulne. — Vue extérieure. . . » 317
Id. Coupe verticale. ... . » 318
Id. Plan. ... ... » 318
Id. Dalle fun^e de l'abbé Louant. » 318
Id. Contre-sceau. ... . » 319
Id. Sceau. ... ... » 319
Florence. — Tombeau de Rossini. ... . » 321
Cath. de Chartres. — Plan de la façade, 1135. » 342
Id. Id. 1160. » 343
La chute des anges rebelles. ... ... » 345
Tournai. — Chapiteaux de la cathédrale. » 346
Valenciennes. — Église Notre-Dame. ... » 367
Id. Id. Plan. » 368
Transept de Cambrai, d'après Lassus. » 373
Plan partiel du croisillon Sud. ... ... » 374
Transept de Cambrai. ... ... » 379
Épitaphe de Goisbertus. ... ... p. 381
Madone de Romanino. .. .. » 385
Id. de Negroponte. ... ... » 389
La gloire de Marie, par Tiepolo. ... .. » 391
Portrait, par R. Van der Weyden. ... ... » 393
Campanile de l'église de Cortina-d'Ampezzo. ... ... » 395
Argenton-Château. — Portail de l'église St-Gilles. ... . » 398
Id. Schéma du portail. » 399
Église de Moissac. — Partie gauche du porche. ... ... » 403
Parclose du musée de Douai. ... . » 405
Statuette en bronze. ... ... » 437
Église nouvelle à Liverpool. ... ... » 438
Remagen. — Schéma des sculptures. ... » 446
Id. Détail de la petite porte. ... » 449
Id. Encadrement de porte romane. » 453
St-Seurin de Bordeaux. — Vue de la crypte. » 463
Id. Plan Id. » 463
Id. Ornements Id. » 465
Id. Plan actuel Id. » 466
Id. Chapiteaux Id. » 470
Id. Id. Id. » 470
Id. Crypte. ... ... » 472
Vignette initiale du testament d'Arnold Lude. ... ... » 476
Le tombeau de St-Pavin. — 32 figures. pp. 477 à 389
Église de Châteloy. — Sculptures. ... ... p. 491
Id. Façade du Nord. » 492
Id. Coupe longitudinale. » 493
Id. Chapiteaux. pp. 494 à 496
Id. Ensemble. ... ... » 496
Id. Le Christ bénissant. » 497
Cenacolo de Fuligno de Florence. ... ... » 506
Portail de Saint-Philibert de Dijon. .. ... » 515
Coupe sur les nefs de Notre-Dame à Dijon. » 518
Chevet de Saint-Germain d'Auxerre. ... » 520
Église Saint-Eustache à Paris. ... ... » 551
Id. Id. ... ... » 522

Table par noms d'auteurs.

A. B. — Une découverte artistique (Chronique). .. .. p. 84
A. D. — Exposition des Primitifs français (Id.). .. .. p. 179
Nouvelles (Id.). .. .. p. 274
ARNOULT André.) — L'église San-Stefano à Venise (Mélanges). ... . p. 156
Monuments anciens (Chronique). ... ... p. 356
Œuvres nouvelles (Id.). ... . p. 436
Musées (Id.). ... ... p. 533
A. V. — Bibliographie. ... ... p. 338
BARBIER DE MONTAULT (Mgr X.) — Chape brodée du XVIIe siècle (Mélanges). ... ... p. 51
Cheminées du XVe siècle (Id.). ... ... p. 53
Symbolisme de la façade de la cathédrale de Poitiers, au XIVe siècle (Id.). p. 129
Verres blancs, au XVIIe siècle (Id.). ... ... p. 133
Tombeau sculpté par Germain Pilon (Id.). ... ... p. 209

L'Agneau (Mélanges). ... p. 212
Une tapisserie du XVIe siècle à Saumur (Maine-et-Loire) (Id.). ... p. 222
Une croix pectorale du XIIIe siècle (Id.). ... p. 407
La Vierge de Parthenay (Id.). ... p. 408
Le Crucifix de Parthenay (Id.). ... p. 409
BRESSERS (L.). — Peinture murale de Neeroeteren. ... p. 193
BRYKCZYNSKI (A.). — La restauration de la cathédrale de Plock (Mélanges). ... p. 137
La porte de bronze connue sous le nom de porte de Plock (Id.) ... p. 138
CHABEUF (H.). — France et Italie. — Causerie à propos de la cathédrale de Dijon (Id.). p. 308
Bibliographie. ... p. 421
Musées (Chronique). ... p. 361
CHAPPÉE (J.). — Le tombeau de Saint-Pavin (Mélanges). ... p. 478
CLOQUET (Louis). — La Ruthwell Cross (Mélanges). ... p. 56
Cathédrale catholique de Westminster (Id.) ... p. 58
Le dégagement des anciens édifices (Id.). ... p. 231
Ruines de l'abbaye d'Aulne (Id.). ... p. 316
Abbaye d'Aulne (Id.). ... p. 410
Travaux des Sociétés savantes. ... pp. 166, 331 à 334, 417, 510
Bibliographie ... pp. 70, 71, 170, 173, 175, 266 à 268, 339 à 347, 424 à 429, 523
Périodiques. ... pp 71, 269, 431, 525
Pierres tombales (Chronique) ... p. 180
Fonderie artistique de Roubaix. — Statuette de la Vierge (Id.). ... p. 436
DE FARCY (L.). — Fouilles entreprises dans la cathédrale d'Angers, du 18 août au 12 sept. 1902. p. 1
Croix d'Anjou. — Vraie Croix de l'abbaye de la Boissière. ... p. 93
Le cœur de Mgr Gault, évêque de Marseille (Mélanges). ... p. 307
DIMIER (L.). — Chronique. ... p. 530
E. L. — La chaire de Roncourt (Mélanges). ... p. 152
ENLART (C.). — Deux têtes de pleureurs du XVe siècle au musée de Douai (Mélanges) p. 134
Parclose de stalle en pierre de Tournai (Id.). ... p. 405
Nécrologie. ... p. 88
FENNEBRESQUE (J.). — L'église de Châteloy (Allier) (Mélanges ... p. 490
G. — Correspondance. ... p. 61
GERSPACH. — Les *Arti* de Florence. ... pp. 32, 108
Un bénitier du VIIe siècle (Mélanges). ... p. 313
Une mosaïque du XIIIe siècle à Florence (Id.). ... p. 313
Correspondance d'Italie. ... pp. 242, 320, 505
Florence. — La nouvelle porte majeure de la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur. ... p 363
Carnet de voyage. — Padoue, Venise, Cortina d'Ampezzo, Pieve di Cadore, Trévise, Vicence. ... p. 384
Bibliographie. ... p. 521
HELBIG (J.). — Le nouvel Hôtel des Postes de la ville de Liége. ... p. 122
J.-C. Broussole. — La critique mystique de Fra Angelico. ... p. 197
L'Histoire de l'Art chrétien, par François-Xavier Kraus. ... p. 279
Une Exposition au Cercle artistique de Bruxelles (Mélanges). ... p. 207
Alexandre Colin (Id.). ... p. 208
Les lettres inédites de Viollet-le-Duc (Id.). ... p. 304
L'art rhénan et de la Westphalie à l'Exposition historique de Dusseldorf, 1902, par Paul Clemen (Id.). ... p. 396
Testament d'Arnold Lude (Id.). ... p. 476
L'Exposition de Dinanderies à Dinant-sur-Meuse (Id.). ... p. 498
Bibliographie. ... pp. 66, 249, 251, 336, 420
Nécrologie. ... p. 87
KŒCHLIN (R.). — L'Art religieux du XIIIe siècle (Mélanges). ... p. 148
LAURENT (J.). — Chronique. ... p. 80
LEDRU (A.). — Étude historique et critique sur saint Pavin. ... p. 478
LEGIUS (L.-H.). — Bibliographie. ... p. 174

M. — Chronique. ... p. 358
MAÎTRE (L.). — Les premières Basiliques de Lyon et leurs cryptes. ... p. 96
Saint-Seurin de Bordeaux et sa crypte. ... p. 459
MARSAUX (L.). — Exposition des Primitifs à Bruges (Mélanges). ... p. 142
MAYEUR (P.). — Correspondances de France. ... pp. 158, 239, 411, 502
MAZEROLLE (F.). — Bibliographie. ... p. 421
O. G. (Dom). — Bibliographie. ... p. 521
ROULIN (Dom E.). — Orfévrerie et Émaillerie. — Mobilier liturgique d'Espagne. ... pp. 19, 201, 292
Art byzantin. ... p. 185
La châsse de l'Escurial et le martyre de saint Thomas de Cantorbéry. p. 299
Correspondance. ... p. 413
Bibliographie. ... pp. 68, 167, 348
SANONER (G.). — Analyse des sculptures de Remagen (Prusse rhénane). ... p. 445
Analyse de la Porte méridionale de l'église N.-D. du Fort à Étampes. ... p. 225
Analyse du portail de l'église Saint-Gilles à Argenton-Château. ... p. 397
Encore un mot sur le portail méridional de l'église N.-D. d'Étampes (Corr.). p. 325
SERBAT (L.). — L'église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes. ... p. 366
SERRANO (L.). — Bibliographie. ... p. 251
THIOLLIER N.) — Bibliographie. ... pp. 252, 423
WEALE (W.-H.-J.). — Les peintures des maîtres inconnus. ... p. 277
Demandes et Réponses (Mélanges). ... p. 396

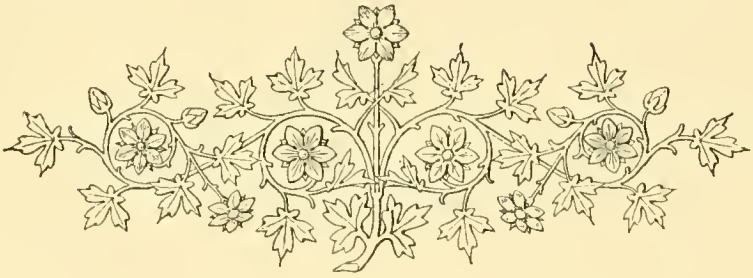


Table analytique.

A.

abbaye, Anchin, 136 ; — Asnières, 183 ; — Aulne, 316, 410 ; — Aurillac (St-Gérand), 260 ; — Boissieres, 94 ; — Cardeña, 21 ; — Chatelay, 490 ; — Cluny, 516 ; — Epau, 510 ; — Ham, 136 ; — Île-Barbe, 106 ; — Lagny, 484 ; — Longues, 14 ; — Mans (St-Vincent), 467 ; — Moissac, 260, 411 ; — Mont-Cassin, 305 ; — Mont-Saint-Michel, 305 ; — Montcient, 328 ; — Novalesa, 242 ; — Orval, 248 ; — Saint-Benoît-sur-Loire, 158 ; — Saint-Florent, 223 ; — Silos, 19, 22, 69 ; — Valenciennes (St-Jean), 382 ; — Villers, 512.
Abougosh, peintures antiques, 416.
Aboukir, médaillon d'or, 64, 326.
Académie, des Inscriptions et belles-lettres, 63, 160, 245, 326, 508 ; — *royale d'archéologie de Belgique*, 419 ; — *des sciences, arts et lettres de Lyon*, 331, 415.
Achères, 328.
Adam, 228.
Adjuda, statues de guerriers, 329.
Adoration des Mages, 143.
Adrien (denier d'), 504.
Afrique (origine de la hiérarchie épiscopale en), 415.
Agei, crosse, 204.
agneau (iconographie de l'), 212.
Agnès (fête de Ste), 298.
Agora, 170.
Agrari, cathédrale, 74.
Aguilar, église, 69.
aigles-lutrins, 441.
Airvault, abbatiale, 217, 511.
Aix-la-Chapelle, couronne d'épines, 327.
Albacète, sphynx, 329.
Albertinelli, peintre, 120.
Alexandre (S.), 105, 106.
Allanche, fortification du XIVe s., 258 ; — prieuré du XIIIe s., 258.
Alleuze, château, 266.
Alluye (Jean d'), 93.
Ally, chapiteaux de feuillage, 258, 259.
Alost, église St-Martin, 182 ; — peinture murale, 274.
Alsemberg, chaire gothique, 152, 251.
Altamira, grottes, 63 ; — peintures, 416.
Altieri de Zévio, peintre, 386.
Amand (S.), 412.
Ambierle, église, 339 ; — vitraux, 339.
Ambroise (S.), 212, 218, 538.
Ami des monuments (L'), 268.
amicitia (De), manuscrit du XIIIe s., 388.
Amiens, cathédrale, 61, 151, 172, 371 ; — porte sculptée, 450.
Ampezzo, campanile de l'église, 395.
amphithéâtre romain, 415.
amulette en serpentine, 327.
Anchin, abbaye, 136 ; — église abbatiale, 375 ; — débris de stalles, 406.
Andenne, aigle-lutrin, 441.
Andravida, église Ste-Sophie, 245.
Andrea, del Castagno, 323 ; — da Murano, 390 ; — del Sarto, 120.
Angelico (fra), 197, 200 ; — vie et œuvre, 249.
Angers, bibliothèque de l'évêché, 10-14 ; — cathédrale, 1-5, 132, 223 ; — crypte des chanoines, 2, 9 ; — églises : St-Aubin, 446, 447, 453, 454 ; St-Serge, 4 ; — St-Martin, 4, 5 ; — du VIIIe s., 3 ; — fouilles, 1 ; — Musée diocésain, 4, 53, 223 ; — relique de la vraie Croix, 94 ; — tapisserie, 222 ; — tombeau de Montortier, 532.
Anges, 249 ; — rebelles (chute des), 345 ; — thuriféraires en cuivre repoussé, 441.
Anglards de Salers, église, 255, 256.
Angoulême, crypte, 473 ; — trône en pierre, 406.
Anjou, croix, 93.
Annales de la Société archéologique de Namur, 64.
Anne (Ste), 41, 42 ; — la Vierge et l'Enfant (groupe), 42, 43.
anneau, de bronze, 248 ; — pontifical, 159.
Anniot, reliquaire en pierre, 510.
Annonciation, 227, 277, 361.
Anschaire (S.), 214.
antependium en jais, 165 ; — en laiton repoussé, 441.
Anthée (l'émaillerie à), 65.
Anthemius de Tralles, architecte, 58.
Anthyme St-Paul, 306.
Antinoe (exploration d'), 7.
antiphonaires, 329.
Antiquaires de France, (Société des), 161, 246, 326 ; — *de Normandie* (Musée des), 14.
Antiquités, catalanes, 167 ; — chrétiennes, 167 ; — grecques, 167 ; — phéniciennes, 427 ; — préhistoriques, 247 ; — romaines, 167 ; — russes, 138 ; — tunisiennes, 247.
Antoine de Padoue (S.), 119.
Antonin (S.), 40.
Anubis, 451, 452.
Anvers, *Académie royale*, 511 ; — chapelle St-Nicolas, 512 ; — étains, 511 ; — *Guide St-Luc*, 250 ; — grand'place, 512 ; — institut supérieur des Beaux-Arts, 272 ; — Steen, 512.
Apchon, vierge en bronze du XVe s., 267, 508.
Apocalypse, 217 ; — (Vieillards de l'), 227.
Apollon, 451, 452.
Apôtres, 227.
aquamanile en cuivre, 441, 449.
Aquileja, cathédrale, 470.
arc angif, 516.
archéologie, catalane, 167 ; — chrétienne, 428 ; — romane, 343 ; — sacrée, 532 ; — (*conférence d'*), 418 ; — (*dictionnaire d'*), 341 ; — (*Éléments d'*), 340.
architectes, Anthémius de Tralles, 58 ; — Bartley, 58 ; — Baumgarten, 394 ; — Bazalli Valsecchi, 82 ; — Belhamo (Lucas), 81 ; — Benci di Cione, 42 ; — Bernin (le), 331 ; — Boni (Giac.), 81 ; — Boisserie, 332 ; — Borromini, 331 ; — Bramante, 534 ; — Brunellescho, 363 ; — Carpintero (Marcias), 349 ; — Casanova, 384 ; — Castellucci, 323 ; — Cloquet, 124 ; — Colf (J. Fr.), 169 ; — Collamerini, 384 ; — Combi (H.), 82 ; — Contucci (André), 176 ; — Delacenserie, 124 ; — De Wulf, 232 ; — Fabris (E. de), 363, 365 ; — Faid'herbe (Luc), 420 ; — Fioraventi, 42 ; — Fresina, 350 ; — Frisoni, 350 ; — Gauthier de Mortagne, 270 ; — Ghiberti, 363 ; — Heinz (G.-L.), 178 ; — Henrique de Egas, 176 ; — Herrera (Ant.), 549 ; — Hosson (Jean), 372 ; — Jamar, 124, 126 ; — Klentze, 533 ; — Lamperez (Vicente), 349 ; — Langerock, 124 ; — Lassus, 332, 367, 368 ; — Lefort, 73 ; — Lenoir, 332 ; — Lescot, 332 ; — Magne, 466 ; — Mallay, 71 ; — Marco, 350 ; — Michel-Ange, 332, 420 ; — Montereau (Pierre de), 247 ; — Palladio, 332, 332 ; — Peinte, 378 ; — Pisano (Andr.), 365 ; — Pointier, 19 ; — Pugin (Welby), 51 ; — Rey (Jean), 424 ; — Roulland le Roux, 73 ; — Rubbiani, 384 ; — Saint-Père, 309 ; — Scott (Gilb.), 438 ; — Solari, 350 ; — Soufflat, 429 ; — Suisse, 309 ; — Szyller, 137 ; — Van Houcke, 124 ; — Vendrasio, 156 ; — Vignolle, 331 ; — Viollet le Duc, 8, 10, 53, 54, 148, 304, 312, 332, 340, 472 ; — flamands, 176 ; — (*Congrès international des*), 248.
architecture, auvergnate, 255 ; — bourguignonne, 512 ; — cantalienne, 252 ; — clunisienne, 517 ; — ecclésiastique, 289 ; — française, 533 ; — gothique, 270, 310 ; — gothique des jésuites, 74 ; — militaire 165, 357 ; — monastique, 341 ; — religieuse bordelaise, 327 ; — romane, 328.
archives, à Compostelles, 252 ; — Florence, (de l'État), 46 ; — Gand (de l'État), 184 ; — Munich, 450 ; — Naples, 65 ; — Rhône, 97 ; — Toulouse (Nationales), 330 ; — Vaticanes, 429.
Argenton-Château, chapiteaux, 401 ; — portail, 397, 405 ; — porte sculptée, 450.
arianisme, 285.
Arlanza, monastere San Pedro, 69.
Arles, cathédrale, 228, 343 ; — crypte St-Honorat, 474 ; — porte sculptée, 453, 531.
armoiries, de Chaillon (Pierre), 292 ; — Le Roy (Jacques), 223 ; — Vaugirauld (lys de), 18.
Arnolfo di Cambio, peintre, 112.
Arnould (André), 157, 357, 535.
Arras, cathédrale, 406 ; — église des jésuites, 74 ; — de N.-D., 378 ; — tapisseries, 223.
arrosoirs antiques, 415.
Art (Berthe), peintre, 207.
art, allemand, 348 ; — de bâtir les villes, 169 ; byzantin, 185, 281-288 ; — chrétien, 279-291, 416, 431 ; — chrétien anglais, 58 ; — cistercien, 517 ; — égyptien, 331 ; — espagnol, 328 ; — flamand, 134, 346 ; — français, 134, 148, 330 ; — gothique, 135, 169, 281 ; — hellenique, 280 ; — ionique, 329 ; — médiéval, 196 ; — du mosaïste, 286 ; — mycénéen, 329, — oriental, 288 ; — réaliste, 331 ; — religieux, 148, 178, 193, 249, 251 ; — religieux protestant, 438 ; — rhénan, 396 ; — roman, 328, 343 ; — roman auvergnat, 71 ; — syro-chaldéen, 68 ; — tournaisien, 407.
Art sacré (L'), 248, 525 ; — *Art moderne*, 270.
Arte (l'), 350, 525.
Artémis courant, sculpture, 320.
Arthies, église, 328.
artistes, flamands, 134 ; — du XIIIe s., 495.
Artouf, figurine en terre cuite, 64.
arts appliqués au culte, 417.
Arzon, hache de jadéite, 162.
Asnières, abbaye, 183 ; — découvertes archéologiques, 183 ; — fresques, 183 ; — pierres d'autel, 183

Association pour l'enseignement des arts appliqués, 427.
Ath, tour d'église, 376.
Athena (tête en marbre d'), 246.
Athènes, acropole, 157 ; — (école d'), 64 ; — musée, 186 ; — parthénon, 157 ; — sceau en plomb, 186.
Athos (mont), manuscrit du Xe s., 161.
Aubry, château, 428.
Aubusson, tapisseries, 331.
Auch, grand orgue, 431.
Audenarde, hôtel de ville, 440.
Augustin (S.), 120, 213, 220 ; — (sermon de) 508.
Aulnay, portail, 448, 456.
Aulne, abbaye, 316 ; — dalle funéraire de l'abbé Lonant, 318 ; — épitaphe, 316 ; — pierres commémoratives, 317 ; — quartier des hôtes, 317 ; — salle capitulaire, 118 ; — sceau et contre-sceau, 319.
Aurillac, abbaye de St Géraud, 260 ; — chapiteaux carolingiens, 260 ; — tête de Samson, 255.
autel, chrétien, 284 ; — portatif du XIe s., 215 ; — roman, 263 ; — en stuc, 348.
Autun, cathédrale, 331, 514 ; — portail, 447, 448 ; — porte sculptée, 450 ; — sacramentaire du IXe s., 216.
Auvilliers, madone de Duccio, 327.
Auxerre, cathédrale, 221 ; — église, 519, 520 ; — vitrail, 216, 221.
Avallon, portail, 447, 458.
Avanzi (Jac.), peintre, 386.
Avignon, chaire pontificale en pierre, 406 ; — Notre-Dame des Dômes, 343 ; — vieux remparts, 273.
Azé (cartulaire d'), 8.

B.

Bages, église san Benito, 168.
Bagnols-sur-Cèze, églises et chapelles, 343.
Bains, église, 339.
bains romains, 424.
Baisaitu (Marco), peintre, 387.
Bâle, chapiteau, 452.
balustrade de marbre et de bronze, 38-40.
Bamberg, cathédrale, 72, 151.
Bañes, église St-Jean-Baptiste, 69.
bannière du XVIe s., 74.
Banyoles, châsse en argent doré, 169.
Baouit, couvent antique, 63 ; — fouilles, 63.
Baptême du Christ, 143.
Barbe (statue de Ste), 163.
Barcelone, cathédrale, 169 ; — église des frères-prêcheurs, 169.
Bari, château, 321 ; — ciborium émaillé, 23 ; — fresques, 321.
Barrau (l'abbé), 93, 95.
Bartley, architecte, 58.
Bas-Empire (monnaies du), 327.
bas-relief, en albâtre, 274 ; — en bronze doré, 219.
basiliques, à Limoges (du Sauveur), 21 ; — Lyon, 96-107 ; — Maestricht (St-Servais), 266 ; — Nancy, 531 ; — Nôle (St-Félix), 67 ; — Padoue (St-Antoine), 311, 384 ; — Rome (St-Paul-hors-les-Murs), 96 ; — (St-Pierre), 133 ; — (St-Sabas), 96 ; — (Vaticane), 129 ; — Tours (St-Martin), 466.
Bassignac, église auvergnate, 260.
bateau en bronze, 64.
Battele (Jacques van), miniaturiste, 184.
batteurs de cuivre dinantais, 275.
Baudouin (Paul), peintre, 184.
Baumgartner, architecte, 394.
Bayeux, cathédrale, 14, 22 ; — chapelle St-Mauvieu, 1 ; — tapisserie, 68, 239, 268.
Bayonne, musée Bomat, 534.
Bazainville, église, 328.
Bazalli Valsecchi, architecte, 82.
Beaulieu (Corrèze), Vierge, 294.
Beaumont-le-Vicomte, château, 269.
Beaune, fresques, 183 ; — tombes plates en cuivre, 180.
Beauvais, cathédrale, 308 ; — église St-Lucien, 377 ; — paroisses des environs, 523 ; — vitrail, 144.
Beissel (le R. P.), 447-458.
Belges (la bijouterie chez les), 65.
Belgique, *Annales de l'Académie d'archéologie*, 431 ; — *Commission royale des monuments*, 181, 418.
Belhamo (Lucas), architecte, 81.
Bellac, châsse, 294.
Bellegambe, peintre, 375.
Bellin, peintre, 387, 390.
Bellini, peintre, 82.
Bellune, dôme, 394.
Benci di Cione, architecte, 42.
Bénédicte (reliques de Ste), 673.
Bénédictins, 309, 331.
bénédiction grecque, 192.
Bénezet (Bern.), peintre, 80.
Benincasa di Lotto, orfèvre, 38, 39.
bénitiers du XVIIe s., 164, 313.
Benoît, VIII (denier d'argent de), 502-504, — IX (tombeau de), 503 ; — XIII (tombeau de), 222 ; — (ordre de S.), 288-291.
Benvenuto di Giovanni, peintre, 322.
Berlin, musée, 180, 250, 367 ; — plan en relief de Valenciennes, 367.
Berlinghieri (Bonav.), peintre, 49.
Bernard (S.), 145, 517.
Bernardino di Gatti, peintre, 525.
Bernifal, gravures préhistoriques, 415.
Bernin (le), 332.
Besançon, autel du moyen âge, 215 ; — cathédrale, 215.
Bestiaires (les), 452.
Bethune (bon J.), 193, 268.
Beziers, crypte St-Honorat et Ste-Aphrodise, 102.
Bible, du XIe s., 411 ; — (*Dictionnaire de la*), 427.
Bibliotheca Neerlandica manuscripta, 270.
bibliothèques, Angers (de l'évêché), 10, 14 ; — Einsiedeln, 504 ; — Florence (Laurentienne), 44, 521 ; — Genève, 508 ; — La Haye (royale), 247 ; — Lille, 411 ; — Padoue, 387 ; — Paris (de l'Arsenal), 216 ; — (Nationale), 508 ; — Rome (Chigi), 44 ; — Saint-Mesmin de Micy, 415 ; — Saint-Pétersbourg (impériale), 245, 508, 509 ; — Troyes, 411.
bijouterie belge aux IIe et IIIe s., 65.
bijoux byzantins, 247, 509.
Blanchaert (les frères), 193.
Blès, peintre, 85, 143, 346.
Bock (le chne), 51.
Boici (Giac.), architecte, 81.
boiseries renaissance, 262.
Boisserie, architecte, 332.
Boissière, abbaye, 94 ; — Vraie Croix, 93.
boîtes, arabes, 22 ; — aux saintes huiles, 330 ; — du XVIe s., 152.
Boletin de la Sociedad española de excursion, 348.
Bologne, St-Pétrone, 311.
Bolton-abbey, stalles en pierre, 406.
Boltraffio, peintre, 360.
Boniface VIII, 503.
Bonifacio Veneziano, peintre, 387.
Bonn, cathédrale, 376, 377.
Bordeaux, chaire archiépiscopale, 406 ; — chapiteau, 470 ; — *Congrès des Sociétés savantes*, 327 ; — croix d'absolution en plomb, 331 ; — crucifix de St-André, 330 ; — crypte de St-Seurin, 328, 459-475 ; — églises St-Étienne, 461 ; — St-Seurin, 101, 462 ; — nécropoles, 459 ; — presbytère St-Étienne, 466.
Bordj-Djedid, monastère chrétien, 183.
Borgo san Sepulcro, retable, 322.
Borromini, architecte, 332.
Bosch (Jér.), peintre, 346.
Bossuet (famille des), 422 ; — (portraits des), 423.
Botticelli, peintre, 120, 150, 525.
boucle de ceinturon, 327.
bouclier, 239.
Bouillancourt, fonts baptismaux, 307.
Bouilly, ciborium en bois, 163 ; — église, 163.
Bourdon, orfèvre, 193.
Bourg de Thizy, église, 339
Bourges, cathédrale, 136, 151, 172 ; — miniatures, 415 ; — portail, 448 ; — porte St-Ursin, 450 ; — tombeau de Jean de Beni, 134 ; — tombeaux, 136.
Boutheon, château, 54 ; — cheminées monumentales, 54, 55.
Bouts (Alb.), peintre, 85 ; — (Thierry), peintre, 85, 86.
Brabant, organisation ecclésiastique, 511.
Brageac, église, 260.
Bramantino, architecte, 350, 534.
bras-reliquaire en argent du XVIIe s., 152.
Brauneas, cloches, 330.
Breda, fonts baptismaux, 441.
Bredons, église, 260 ; — vierge en bois sculpté, 254.
Bressers (L.), peintre, 193, 196.
Brienne, château, 162 ; — fonts baptismaux en bronze, 163 ; — vitraux, 163.
briquetier du XIIe s., 10-14.
broderie en bosse, 53.
broigne, 239.
Broussole (l'abbé), 197.
Bruai sur l'Escaut, église Ste-Pharaïlde, 370.
Brueil, église, 328.
Bruges, cathédrale, 143, 181 ; — chancellerie de la Flandre, 333 ; — dalles tumulaires, 181 ; — églises : St-Donat, 380 ; — St-Jacques, 145 ; — de Jérusalem, 530 ; — Notre-Dame, 83, 232, 530 ; — exposition des peintres anciens, 84, 142, 251, 320, 361, 525 ; — hôtel Gruuthuuse, 83, 232 ; — hôtel de ville, 272 ; — musée, 144, 145 ; — peintures murales, 272 ; — rue des Pierres, 171.
Brunellesco, architecte, 363.
Bruni (Léon) (tombeau de), 320.
Brunswick, cathédrale, 74.
Bruxelles, église Ste Gudule, 232 ; — exposition de tableaux au Cercle artistique, 207 ; — musées, 143 ; — du Cinquantenaire, 56, 208, 251 ; — de la porte de Hal, 251 ; — rue de la Régence, 173 ; — *Société scientifique*, 334.
Bryckczynsky (Art.), 138, 142.
Bulletin, archéologique, 268 ; — *monumental*, 71, 269, 430 ; — *de la Gilde de St-Thomas et St-Luc*, 526.
Buls (Ch.), 426.
Burgos, cathédrale, 22 ; — coffret en ivoire, 22, 24 ; — musée, 22, 203, 293.
Burlington Magazine (*the*), 430, 526.
buste de femme antique, 329.

C.

cachet assyrien, 64.
Cadouin, trône de pierre, 406.
Cahier (le R. P.), 451, 452.
Caiyac, église, 330.
calamaucum, 502.
Calcar, hôtel de ville, 268.
calice, allemand du XIIe s., 215 ; — de Sainte-Marie Majeure, 215.
calvaires bretons, 431.
Cambrai, cathédrale, 373-375, 378, 379 ; — croix en cuivre, 278 ; — église des Jésuites, 74.
Camon, trône de pierre, 406.
Campagnola (Dom), peintre, 386.
Campine (*Société d'histoire et d'archéologie de la*), 334.
Campion, fresques, 350.
Canler (Ch.), fondeur, 276.
Canneel, peintre, 272.
Canovellas, vierge limousine du XVIIIe s., 206.

Cantorbéry, chaire pontificale en pierre, 406.
Canut (S.), 300.
Capoue, cathédrale, 74.
Capuciates (ordre des), 221.
Carcassonne, anciennes fortifications, 439, 531.
Cardeña, abbaye, 21.
carolles, 370.
Carpintero (Marcias), architecte, 349.
carrelages, émaillés, 164 ; — du XIIIe s., 10.
Carthage, carpe en plomb, 326 ; -- découvertes, 63, 64, 160 ; — hypogée, 326 ; — inscriptions: chrétiennes, 415; — funéraires, 64, 246 ; — en plomb, 327 ; — samaritaines, 246 ; — mosaïque antique, 247 ; — musée Lavigerie, 160 ; — prêtresse carthaginoise, 326 ; — sarcophage antique, 64.
Casanova, architecte, 384.
Casier (J.), peintre-verrier, 268.
Cassioli, sculpteur, 320.
Castellucci, architecte, 323.
catacombes, 219, 279, 282, 283 ; — (peintures des), 285.
cathédrales, Amiens, 61, 151, 172, 371 ; — Angers, 1-5, 132, 223 ; — Aquileja, 470 ; — Arles, 228, 343 ; — Arras, 406 ; — Autun, 331, 514 ; — Auxerre, 221 ; — Bamberg, 72, 151 ; — Barcelone, 169 ; — Bayeux, 14, 22 ; — Beauvais, 308 ; — Besançon, 215 ; — Bourges, 136, 151, 172 ; — Bruges, 143 ; — Brunswick, 74 ; — Burgos, 22 ; — Cambrai, 373-375, 378 ; — Capoue, 74 ; — Chartres, 67, 149, 151, 225, 269, 308, 342, 343, 371 ; — Ciudad Rodrigo, 69 ; — Clermont, 133 ; — Cologne, 74 ; — Compostelle, 349 ; — Coutances, 371 ; -- Cuença, 267 ; — Dijon, 308, 309 ; — Florence, 358 ; — Laon, 372 ; — Léon, 136 ; — Lescar, 9 ; — Lincoln, 373 ; — Londres, 58 ; — Magdebourg, 151 ; — Mans, 300 ; — Meaux, 166 ; — Mende, 509 ; — Milan, 238 ; — Moscou, 427 ; — Namur, 376 ; — Narbonne, 22 ; — Noyon, 370-383; — Nuremberg, 172 ; — Paderborn, 376 ; — Paris, 73, 238, 310 ; -- Pise, 310 ; — Plock, 137 ; — Poitiers, 129, 133, 228 ; — Puy, 265 ; — Ravenne, 507 ; — Reims, 71, 172, 238, 308, 327, 331, 370, 371 ; — Rodez, 73 ; — Rouen, 371, 383 ; — Salamanque, 69, 136 ; — Santiago, 251 ; — Schleswig, 430 ; — Strasbourg, 172, 282 ; — Tarragone, 167 ; — Thérouanne, 406 ; — Tolède, 176, 267 ; — Tortosa, 169 ; — Toulouse, 79, 252 ; — Tournai, 174, 269, 370, 377, 378, 427 ; — Tours, 133 ; — Trente, 320 ; — Vich, 24, 168 ; — Wells, 373 ; — Westminster, 56 ; — Zamora, 69.
cathédrales (art des), 149-152 ; — (plan des), 149-152 ; — gothiques, 172, 399.
Catherine (Ste), 153.
Caudrelier (Jean le), fondeur, 276.
Cavallini, peintre, 314.
cavernes préhistoriques (peintures des parois des), 63.
Cécile (Ste), 220.
Ceffonds, église, 163 ; — fonds du XVIe s., 163 ; — vitraux, 163.
Célestin V (tiare de), 503.
Cène (la), 229.
céramique hibérique, 329.
Cercle historique et archéologique de Courtrai, 334.
Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts, 65.
Cerreto de Spoleto, fresques, 321.
Césaire (buste-reliquaire de S.) 263.
Chaalis, église abbatiale, 269, 377.
Chabeuf (H.), 238, 312, 333, 423.
Chabotteau (les), batteurs de cuivre, 441.
Chaillou (Pierre) (armoiries de), 292.
chaire, gothique du moyen âge, 152-154 ; — en pierre, 264 ; — pontificale en pierre, 406; du XIVe s., 251.
Chaise-Dieu, maison du XIIe s., 270.
Chalandry, fibule du moyen âge, 330.
Chalençon, maison du XIIIe s., 270.
Chalinargues, cuve baptismale, 262.
Châlon-sur-Marne, église de Notre-Dame des Vaux, 370, 380 ; — tombes plates en cuivre, 180.
Chamalière-sur-Loire, église, 72.
Champeaux, vitrail, 144.
Champigny, Ste-Chapelle, 133.
chancel du VIe s., 215.
chandeliers en laiton, 441, 499.
Changy (Michel de), sculpteur, 339.
chant grégorien, 532.
Chantalou, église, 165.
Chantilly, Heures du duc de Berry, 334, 415; — miniatures, 145, 415, 508
chape, 51 ; — brodée du XVIIe s., 51, 52.
chapelle, à Bayeux (St-Mauvien), 1 ; — Champigny (la Ste-), 133 ; — Dôle, 70 ; — Funichon, 14 ; — Laon (de l'évêché) 270; — Palencia, 21 ; — Paris (la Ste-), 133 ; — Puy (octogonale d'Aiguilhe), 275 ; — St-Germain des Prés (de la Vierge), 247.
Chapelle-St-Luc, église, 164.
chapiteaux, antiques, 417; — Argenton, 401 ; — Bâle, 452 ; — bourguignons, 514 , — byzantins, 523 ; — carolingiens, 260 ; — à Chateloy, 494-496 ; — corinthiens, 523 ; — de feuillage, 258, 259 ; — à Gazolas, 69; — au Mans, 452 ; — à Parize-le-Châtel, 491 ; — à Tournai, 346 ; — à Urcel, 452; — à volutes, 329 ; — du XIVe s., 270.
Chappée (J.), 485.
Chapusac, église, 339.
Charles, Borromée (S.), 42; — le Bon (meurtre du B^x), 380 ; — le Gros (bille de), 428 ; — VIII (manuscrit des heures de), 417.
Chareaumeillan, statuette gallo-romaine acéphale, 327.
Chars, église, 431.
Chartres, cathédrale, 67, 149, 151, 225, 269, 308, 342, 343, 371 ; — portail, 447, 448, 450, 454 ; — porte royale, 225.
châsses, limousines, 203, 299, 301, 415 ; — de San-Vincento, 203 ; — du XIIe s., 218.
chasuble, antique, 16 ; — mortuaire, 144 ; — du XVe s., 262 ; — du XVIe s., 65.
château, à Alleuze, 246 ; — Argenton, 397 ; — Aubry, 428 ; — Bauthéon, 54 ; — Bari, 321 ; — Beaumont-le-Vicomte, 269 ; — Brienne, 162 : — Chevrières, 339 ; — Dieppe, 80 ; — Gaillon, 269 ; — Gand (Gérard-le-Diable), 360 ; — Gisors, 269 ; — Heidelberg, 209 ; — Medary, 428 ; — Montaiguillon, 165; — Maylard, 268; — Mangis, 166; — Neuilly (de Louis-Philippe), 248; — Polignac, 71 ; — Rambières, 525 ; — Saint-Germain, 417; — Tuillères, 424; — Verny, 424 ; — Vincennes, 268.
Château-Gautier, musée, 14.
Châtelay, abbaye, 490 ; — chapiteaux, 494-496 ; — Christ, 495 ; — église, 490-498 ; — fresques, 497 ; — prieuré de St-Pierre, 491; — sculpture, 491.
Chaumont en Vexin, statistique monumentale, 429.
chemin de la Croix (livre d'or du), 268.
cheminées, du XVe s., 53, 54; — du XVIe s., 164.
Chevalier (Ed.) (portrait de), 180.
Chevrières, église du château, 339.
Chicago (rues de), 173.
Chièvre, aigle-lutrin, 441.
Chipilly, fonts baptismaux, 407.
Chlernoutzi, forteresse, 245.
Christ, adoration des Mages, 143, 248 ; — baptême, 143 ; — en bois du XIVe s., 264; — en bronze, 495, 500 ; — la cène, 229 ; — crucifixion, 48, 242, 361 ; — déposition, 277 ; — docteur, 73 ; — ensevelissement, 118, 119 ; — entrée à Jérusalem, 229 ; — figuré par l'agneau, 212 ; — de Girardon, 162; — (image du), 327; — en majesté, 67; — nativité, 143, 228, 361 ; — parmi les docteurs, 120 ; — repas d'Emmaüs, 229 ; — résurrection, 277 ; — tentation, 228 ; — transfiguration, 132 ; — vie, 227.
Christus, peintre, 346.
Chronique de Jérusalem, 430 ; — *de St-Maixent*, 7.
Chypre, bijoux byzantins, 247.
ciboire, ancien à double récipient, 282 , — du XIIIe s., 202, 203.
ciborium de bois, 163.
Cimabué, peintre, 49
cimetière, 130.
Cîteaux, 517 ; — (ordre de), 186.
cités gallo-romaines, 99.
Ciudad Rodrigo, cathédrale, 69.
Civrai, portail, 447, 450 ; — porte sculptée, 456, 458.
classicisme païen, 285.
Clages (Ant.), peintre, 145.
Claire (Ste) (reliques de), 473.
Clavas, église, 339.
Cleden-Paheu, calvaire, 73.
Clermont, cathédrale, 133 , — confession St-Vénérand, 467.
Clèves (vues de), 268.
cloches antiques, 330 ; — à Limbourg, 431 ; — à Wyshagen, 431 ; — du XIIIe s., à Paris, 431.
clocher-arcade, 262, 329 ; — barlongs, 258 ; — en bois, 263 ; — carrés, 250 ; — octogones, 258; — romans, 329, 523; — à Villemaux, 419
Cloquet, 56, 60, 70, 71, 74, 124, 106, 173, 174, 176, 193, 258, 267-270, 319, 333, 340-347, 418, 425-429, 437, 523, 524, 525.
Cluny, abbaye, 516 ; — musée, 54, 204, 214, 294, 412 ; — pierre sculptée du XIIe s., 212.
Cluysenaar, peintre, 272.
Cnossos, figurines en ivoire, 326.
Cocherel, objets préhistoriques, 247.
coffret, arabe, 22; — d'ivoire, 11, 13, 22, 231, 430 ; — de mariage du XIIe s., 274.
Cognac, médaillon en terre cuite du XIIIe s., 326.
Colf (J. Fr.), architecte, 169.
Coligny (statue et calendrier de), 63.
Colin (Alexandre), sculpteur, 208.
Collamerini, architecte, 384.
collégiale, de Cervatas, 69 ; — Douai, 376 ; — Husillas, 28-30 ; — Nivelles, 83, 358, 447, 453 ; — Saint-Quentin, 372 ; — Soignies, 84 ; — Villabertram, 69 ; — Walcourt, 73, 83.
Cologne, bannière du XIVe s , 74; — églises, Ste-Marie du Capitole, 430; — St-Martin, 377 ; — émaillerie, 295, 297 ; — fresques, 74.
Colomban (S.), 290.
Colombiers, église, 428 ; — statue de la Vierge des XVe et XVIe s., 428.
colonnette en délit, 519.
Combi (H.), architecte, 82.
Comité des travaux historiques et archéologiques, 331, 509.
Commission des Antiquités de la Mayenne, 510 ; — *royale des monuments de Belgique*, 512,
Comnènes (monnaies des), 509.
Compostelle, archives, 252 ; — cathédrale, 349 ; — coquilles de pèlerin, 252,
Conférence d'histoire et d'archéologie du diocèse de Meaux, 166.
congrès, archéologique et exposition de Dinant, 440 ; — archéologique de Poitiers, 510 ; — archéologique de Troyes, 344 ; — international des architectes de Madrid, 248 ; — international des sciences historiques à Rome, 324 ; — des sociétés savantes à Bordeaux, 327.
Conque, coffret de Ste Foy, 294.
Constantin (médaillon d'or de), 326 ; — médailles de, 415 ; — (le pape), 502,
Constantinople, Ste-Sophie, 288 ; — verrou à Ste-Sophie, 248.
construction, des églises (symbolisme de la), 66 ; — en bois, 69 ; — fresques, 245.
Contucci (André), architecte, 176.
Copenhagen, aquamanile en cuivre, 441.

Corbie, portail de St-Étienne, 375.
Corinthe, Sisipheion (palais), 63.
Corneille de Dordrecht, 334.
Cornelis (Alb.) peintre, 145.
Corona (Léon), peintre, 321.
corona, 411.
Corrège (le), peintre, 525.
correspondance, France, 61, 158, 239, 411, 502 ; — Italie, 242, 320, 505.
Cortina, campanile de l'église, 394.
Cosmati, mosaïste romain, 33.
costume, ecclésiastique, 51 ; — égyptien, 64.
Coter (Col.), peintre, 184.
couleurs liturgiques (symbolisme des), 74.
coupe en faïence siculo-arabe, 162.
coupole à pendentifs, 58, 257, 260.
Courajod, 134, 180, 181.
couronne d'épines, 327.
couronnement de la Vierge, 145.
Courtrai, *Cercle historique et archéologique*, 334 ; — église Notre-Dame, 182.
Coutances, cathédrale, 371.
Cracovie, *le sacrifice de Lystre*, tableau, 84.
Crandelles, clocher-arcades, 262 ; — vitrail du XVIe s., 262.
Craoos (Van den), peintre, 80.
Creil, église St-Evremond, 356.
critique mystique, 197.
croix, d'absolution en plomb, 331 ; — anglo-saxonne, 56, 57, 290 ; — d'Anjou, 93 ; — Calvaire, 73; — en cuivre, 276; — émaillée, 24-27 ; — de l'époque de Louis XIV, 262; limousine, 28 ; — mérovingienne, 72 ; — de métal rehaussé, 330 ; — en or du XVe s., 415 ; — (ordre de la), 95 ; — pattée du XIIe s., 166 ; — pectorale XIIIe s., 407 ; — processionnelle, 217, 257, 510 ; — triomphale, 439 ; — vraie (la), 93 ; — du XIVe s., 508 ; — du XVe s., 270 ; — du XVIIIe s., 410.
crosse, émaillée du XIIIe s., 203, 204, 219 ; — de S. Césaire, 263.
crucifix, en bois, 25 ; — du XIIIe s., 314 ; — du XIVe s., 508; — en Gaule (origine des), 245.
crypte, 101 ; — des papes, 283 ; — vaticanes, 340.
Cuença, cathédrale, 267.
cuivrerie artistique, 275, 437.
Curin, villa romaine, 99.
Cutlebert (S.), 411.
cuve baptismale, 262, 263, 312.
Cyrène, catacombes, 283.

D.

Daddi (Bern.), peintre, 32, 47-50.
Dalesso (Mlle), cénotaphe, 210, 211 ; — épitaphe, 210.
Damase (S.), 273.
Dammartin, église St-Jean, 166.
Dante, 280, 281.
Daphni, abside, 189 ; — église, 185, 187 ; — monastère, 186; — mosaïques, 185, 191 ; — plan, 188 ; — sculptures, 187.
Daurade, église Notre-Dame, 80.
Davron, église, 328.
décor des églises (symbolisme du), 66.
découvertes, à Alost, 274 ; — Asnières, 183 ; — Carthage, 63, 64, 160, 415 ; — Chypre, 247;— Costezel, 247 ; — Esslingen, 358; — Hoogstraeten, 444 ; — Louvain, 443 ; — Tournus, 416 ; — Vinzian, 415.
dégagement des anciens édifices, 231.
Dégagnazès, cloche du XIIIe s., 330.
Delacenserie, architecte, 124.
Delbeke, peintre, 272.
Delcour, sculpteur, 500.
Dekeyzer, peintre, 272.
Délos, fouilles, 326, 509.
Déméter (culte de), 63 ; — (tête en marbre de), 246.
Denderleeuw, tombeau de la famille de Liedekerke, 439.
Denil, église, 378.
Descente de Croix (tableau de Campagnola), 386.
devant d'autel du XIIe s., 327.
De Vriendt, peintre, 272.
De Wulf, architecte, 232.
Diane, statue, 161.
Dictionnaire, d'archéologie chrétienne, 341 ; — *de la Bible*, 341.
Didron (Et.), 133, 192, 221.
Dieppe, château, 180.
Diest, fonts baptismaux, 441.
Dijon, *académie des sciences, lettres et arts*, 331 ; — berceaux en cintre brisé, 515 ; — berceaux transversaux, 515 ; — cathédrale, 308, 309; — cuve baptismale, 438; — église Notre-Dame, 319, 518, 519 ; — musée, 80, 312 ; — nefs de N.-D., 518, 519 ; — portail St-Philibert, 515 ; — porte en bois sculpté, 80 ; — tombeaux, 136 ; — vierge en pierre du XVe s., 312.
Dinan, porte sculptée, 456.
dinanderie (exposition de), 275, 440, 498.
Dinant, ateliers de dinanderie, 441, 442, 501 ; — Congrès archéologique, 440; — église St-Michel, 248 ; — exposition de dinanderie, 275, 440, 498 ; — musée communal de dinanderie, 501 ; — plat en laiton, 441.
Dispute de S. Thomas et des hérétiques (tableau), 525.
Distinctions monastiques (les), 218.
Dives, église St Lambert, 429.
divinité moabite (buste de), 64.
Dixmude, fonts baptismaux, 441.
Dôle, chapelle de l'église Notre-Dame, 70.
dolmen, 266.
Dominique (S.), 242.
Donatello, sculpteur, 348.
Donatien et Rogatien (tombeau des SS.), 102.
Donnemarie en Montois, église, 166.
Doorne (Denis Van den), fondeur, 276.
Douai, collégiale St-Pierre, 376 ; — église des Jésuites, 74 ; — hôtel de ville, 373 ; — musée, 135, 327 ; — parclose, 405; — têtes de pleureurs, 134.
Dougga, Capitole, 160 ; — fouilles, 415 ; — mosaïque, 160.
Duccio da Siena, peintre, 50, 327.
Duchesne (Mgr), 315.
Dunois (portrait de), 248.
Durant (Guill.), 227.
Dürer (Alb.), peintre, 387, 420, 430.
Durham, chaire pontificale en pierre, 406.
Dusart, dinandier, 441.
Dusseldorf, exposition historique, 396.

E.

Éclair (l'), 270.
école, d'architecture clunisienne, 517 ; — religieuse, 327; — auvergnate d'architecture, 255, 518 ; — bourguignonne d'architecture, 513 ; — de sculpture, 134 ; — française de sculpture, 421; — néerlandaise de peinture, 277 ; — régionales d'architectures, 272 ; — St-Luc, 272.
Écotay, église, 339.
édifices (amélioration des anciens), 248 ; — (dégagement des anciens), 231 ; — religieux britanniques, 238.
Édme (chape de S.), 165.
Église et Synagogue (l'), triptyque, 148.
églises, Achères, 328 ; — Aguilon, 69 ; — Airvault, 511 ; — Alost, 182, 274 ; — Ambierle, 339 ; — Andravida, 245 ; — Angers, 3, 4, 446, 447, 453, 454 ; — Anglars de Salers, 255, 256 ; — Argenton, 397 ; — Arras, 84, 378 ; — Arthies, 328 ; — Auxerre, 519, 520 ; — Avignon, 343 ; — Avioth, 166 ; — Bage, 168 ; — Bagnols sur Cèze, 343 ; — Bains, 339; — Bañes, 69; — Barcelone, 169; — Bassignac, 260; — Bazainville, 328 ; — Beauvais, 377 ; — Bologne, 311 ; — Bonn, 376, 377 ; — Bordeaux, 101, 459, 461 ; — Boully, 163; — Bourg de Thizy, 339; — Brageac, 260 ; — Bredons, 260 ; — Bruai-sur-l'Escaut, 370 ; — Brueil, 348 ; — Bruges, 83, 143, 145, 380, 530 ; — Bruxelles, 146, 232 ; — Caiyac, 330 ; — Cambrai, 74 ; — Ceffonds, 163; — Chaalis, 269 ; — Châlons, 370, 380 ; — Chamalière-sur-Loire, 72 ; — Chantalou, 165 ; — Chapelle-St-Luc, 164 ; — Chapusac, 339 ; — Chars, 431 ; — Châteloy, 492-498 ; — Châtillon-sur-Seine, 145; — Chevrières, 339; — Clairas, 339; — Cologne, 376, 377, 430 ; — Colombiers, 428 ; — Constantinople, 288 ; — Courtrai, 182 ; — Creil, 356 ; — Dammartin, 166; — Daphni, 185, 187 ; — Daurade, 80 ; — Davron, 328; — Dinant, 248 ; — Dives, 429 ; — Donnemarie en Montois, 166 ; — Douai, 74 ; — Écotay, 339 ; — Embrun, 289 ; — Escalado, 349 ; — Esslingen, 358 ; — Étampes, 225, 325 ; — Fleury, 429 ; — Florence, 110, 111, 119, 310, 429, 436 ; — Fontaine-Jean, 80 ; — Fontaine-lez-Dijon, 145 ; — Foussais, 447 ; — Fresnay-sur-Sarthe, 72 ; — Gailhac-Toulza, 330 ; — Gaillon, 269 ; — Gand, 231, 272 ; — Gazolas, 69; — Gheel, 193; — Girone, 69, 167; — Glaine-Montaigut, 72, 425 ; — Genessa, 375 ; — Gourgé, 511 ; — Grandlieu, 269 ; — Grimbergen, 273 ; — Hoogstraeten, 147; — Hildesheim, 377 ; — Issy, 73 ; — Juziers, 328; — Kersaint-Landuswez, 174; — Kief, 427 ; — Lamourguié, 418 ; — Lampoo, 69 ; — Lanobre, 263 ; — Lascelle, 258 ; — Laval, 8 ; — Leliendael, 420 ; — Léon, 69 ; — Léry, 431 ; — Leyne, 69 ; — Liceville, 328 ; — Lierre, 512 ; — Lille, 84 ; — Lillers, 377 ; — Limbourg sur la Lahn, 379 ; — Liverpool, 438 ; — Loches, 447 ; — Lorca, 349 ; — Louviers, 344 ; — Luriecq, 339 ; — Luxembourg, 84 ; — Madrid, 349 ; — Malines, 274, 531 ; — Manrèze, 169 ; — Mans, 6, 7, 420 ; — Marbourg, 376; — Maule, 328; — Mauriac, 252, 253, 263 ; — Mazote, 349 ; — Menet, 257 ; — Mérulan, 328; — Milan, 82, 289 ; — Moissac, 329, 493 ; — Monsempron, 372 ; — Montchamet, 328; — Montfort l'Amaury, 133; — Montier-en-Der, 419 ; — Montreuil, 383 ; — Nangis, 166 ; — Nantilly, 223; — Narbonne, 418 ; — Nave, 69 ; — Neuss, 376, 377 ; — Nieuport, 530 ; — Nivelles, 447, 453 ; — Noes, 163 ; — Novgorod-le-Grand, 138, 427 ; — Padoue, 290, 311, 384 ; — Pantalica, 336 ; — Paris, 133, 171, 239, 289, 332, 372, 375, 377, 439, 521, 522 ; — Périgueux, 267 ; — Perpignan, 356 ; — Pin-en-Monges, 438 ; — Poblet, 349 ; — Poissy, 328 ; — Poitiers, 7, 8 ; — Polignac, 71 ; — Pont Ste-Marie, 164 ; — Pontigny, 520 ; — Pradelle, 339 ; — Provins, 165, 419 ; — Puy, 447 ; — Rampillon, 166 ; — Ratisbonne, 75 ; — Ravenne, 267, 290, 524; — Reilly, 328; — Remagen, 445; — Remiremont, 61 ; — Ripoll, 69, 70, 168 ; — Roffiac, 255, 263 ; — Rome, 33, 108, 129, 175, 217-221, 242, 269, 286; — Ravaray, 6, 7 ; — Rosalini, 336 ; — Roucourt, 152 ; — Saigues, 265 ; — Saint-Amand, 376 ; — St-André, 163 ; — St-Bonnet de Salers, 260; — St-Denis, 247 ; — St-Germain d'Argenton, 428 ; — St-Julien-Chapteuil, 339 ; — St-Léger, 164 ; — St-Leu d'Esserent, 378 ; — St-Loup de Naud, 165; — St-Martin-ès-Vignes, 164 ; — St-Médard, 424 ; — St-Nicolas, 80 ; — St-Nizier, 164 ; — St-Omer, 383 ; — St-Pavin-des-champs, 477, 478-490 ; — St-Pierre-sur-Dives, 11 ; — St-Pierre-le-Moutier, 496; — St-Saturnin, 259, 264; — St-Vaast, 429; — St-Vercize, 263; — Ste-Marie-aux-Anglais, 525; — Salamanque, 349 ; — San Cucufa del Valles, 69 ; — San Martin de Provister, 69 ; — San Miniato, 310 ; — San Quirce, 69 ; — Sangues, 339 ; — Santa Maria del Narranco, 69 ; — San-

tianes de Pravia, 348 ; — Santillana del Mar, 69 ; — Sauveur, 223 ; — Schwaelick-Gwünd, 75 ; — Ségovie, 68 ; — Sepulveda, 69 ; — Silano, 500 ; — Soissons, 289 ; — Souternon, 339 ; — Sémur, 519, 520 ; — Ternay, 344 ; — Terragone, 69 ; — Thourout, 513 ; — Tolède, 68 ; — Toulouse, 269 ; — Tournai, 84, 513 ; — Tournus, 516 ; — Tours, 289 ; — Trizac, 259, 264 ; — Troyes, 73, 162, 164, 419 ; — Valenciennes, 74, 366-383 ; — Valuegals, 264 ; — Vaucelles, 372 ; — Vauclair, 264 ; — Venise, 156, 288, 390 ; — Verderio, 82 ; — Vézelay, 516-518 ; — Vigonnet, 264 ; — Villemaur, 163 ; — Villenaux, 164 ; — Villeneuve l'Archevêque, 163 ; — Villennes, 328 ; — Voulton, 165 ; — Walcourt, 181, 182 ; — Wéris, 248 ; — Westmalle, 512.
églises, cantaliennes, 253 ; — cisterciennes, 517 ; — poitevines, 511 ; — (monographie des), 70 ; — (peintures des), 108.
Einsiedeln, bibliothèque, 504.
Fiche, buste de femme antique, 329 ; — chapiteaux à volutes, 329.
Éleuthère (châsse de S.), 346.
émaillerie, 19, 201, 202 ; — catalane, 169.
Embrun, église Ste-Marie, 289.
Embriachi (atelier des), 430.
Emmaüs (repas d'), 220.
encensoirs, 204 ; — de Théophile, 215.
Engelbrechten (Cam.), peintre, 387.
Enghien, fonts baptismaux, 441.
Épau (abbaye de l'), 510.
Épiphane (S.), 285.
Épipode (S.), 105, 106.
Épitaphes, peintes, 477 ; — de prêtresses, 63.
ermitages antiques, 524.
Escaillon (tombeau des seigneurs d'), 136.
Escalada, église San Miguel, 349.
Eschwoeur, temple, 416.
Eschies, inscription chrétienne, 415.
Escurial, camarin de Ste Thérèse, 299 ; — châsse, 299, 411.
Espagne, mobilier liturgique, 19, 201 ; — orfévrerie, 19, 20 ; — sculpture romaine, 68.
Esslingen, église St-Denis, 358 ; — portail, 359.
Espoudeilhan, chaire pontificale en pierre, 406.
étains d'Anvers, 511.
étalon monétaire de l'époque constantinienne, 63.
Étampes, église Notre-Dame, 225, 325 ; — porte de Notre-Dame du Fort, 225 ; — statues des SS. Pierre et Paul, 325.
Étienne (S.), 459, 460.
Eulalie (reliquaire de Ste), 266.
Eusèbe, 285.
évangile S. Marc (manuscrit grec de l'), 64.
Évreux, vitraux, 508.
exposition, d'art ancien à Liége, 443 ; — à Sienne, 535 ; — de dinanderies à Dinant, 275 ; — historique à Dusseldorf, 396 ; — de peintures anciennes à Bruges, 84, 142, 251, 360 ; — de la plante décorative à Leipzig, 276 ; — des primitifs français, 87, 179, 443 ; — de Saint-Jean à Paris, 275 ; — triennale des Beaux-Arts à Venise, 388.
Eyck (Van), peintre, 86, 143, 146, 148, 431.

F.

Fabriano, fresque, 321.
Fabris (de) (E.), architecte, 363, 365.
Faid'herbe (Luc), architecte, 420.
faïences belges du XVIIIe s., 251.
Farcy (L. de), 18, 51, 308.
Fay, fonts baptismaux, 407.
Félicie d'Ayzay (Mme), 346.
femme (la) d'après S. Ambroise, 338.
Fénioux, porte sculptée, 450.
Fennebresque (J.), 498.
Ferdinand (tombeau de l'archiduc), 209.
Ferrari (Gaudenzio), peintre, 350.
Ferrucci (Simon), sculpteur, 38.
fers à hosties du XIIIe s., 215.
fibule, antique, 65 ; — ibérique, 329 ; — du moyen âge, 330.
figurine en terre cuite, 64, 509.
Fioraventi, architecte, 42.
Flandre, Chancellerie de Bruges, 333.
Flémalle (maître de), peintre, 144, 346.
Fleury, église, 429.
Floirac, boîte aux Stes huiles, 330.
Florence, anciens manuscrits, 44 ; — archives de l'État, 46 ; — arti, 32, 108 ; — atelier des Embriachi, 430 ; — bibliothèque laurentienne, 44 ; — cathédrale, 358 ; — cenacolo de Fuligno, 506 ; — décorations polychromes, 358 ; — dôme, 323 ; — églises, 110, 111, 119, 310 ; — fresques, 108, 314, 323, 350 ; — galeries des offices, 47, 506 ; — Madonna d'or san Michele, 41-48 ; — della Rosa, 38 ; — mosaïques, 33, 313, 314, 358 ; — musées : du Bargello, 313, 348 ; — pèlerinage artistique, 346 ; — place du Dôme, 170 ; — porte de bronze, 436 ; — portes peintes, 49 ; — tabernacles de Riadainolo, 45 ; — tombeau de Rossini, 320, 321.
Florent (S.) (tapisserie de la vie de), 223.
fondeurs, Cauler (ch.), 276 ; — Caudrelier (Jean le), 276 ; — Doorne (Denis van den), 276 ; — Hanaitte (Loth.), 276 ; — Lefebvre (Wuillaume), 276 ; — Pierre de Dinant, 275 ; — Wesprin (Perpète), 500.
Fondi, mosaïques, 220.
Font de Jaune, peintures préhistoriques quaternaires magdaléennes, 246.
Fontaine-lez-Dijon, église, 145.
Fontaine-Henri, stalles en pierre, 406.
Fontaine-Jean, église, 80.
fonts baptismaux, Bouillancourt, 407 ; — Breda, 341 ; — Brienne, 163 ; — Ceffonds, 163 ; — Chipilly, 407 ; — Diest, 441 ; — Dijon, 438 ; — Dixmude, 441 ; — Enghien, 441 ; — Foy, 407 ; — Fribourg, 74 ; — Golancourt, 407 ; — Hal, 276, 441 ; — Hardecourt, 407 ; — Hildesheim, 441, 491, 500 ; — Italie, 130 ; — Léon, 69 ; — Liége, 441, 499, 508 ; — Malines, 441 ; — Montdidier, 407 ; — Neuf Berquin, 407 ; — Nielles les Ardres, 407 ; — Noes, 163 ; — Poitiers, 270 ; — Provins, 165 ; — Sainte-Maure, 164 ; — Tirlemont, 499 ; — Tournai, 407 ; — Vaurillers, 407 ; — Zutphen, 441.
Forêt-Fouessan, calvaire, 73.
Forez (églises du), 339.
Fort (S.), 468, 474.
Fortunat (S.), 130, 214, 222.
Forum, 170.
fouilles, à Angers, 1 ; — Baouit, 63 ; — Carthage, 64, 183, 246, 326 ; — Chartres, 269 ; — Délos, 326, 509 ; — Dougga, 160, 415 ; Hissarlik, 246 ; — Kerissia (El), 417 ; — Moissac, 329 ; — Mycènes, 416 ; — Rome, 273, 532 ; — Saïda, 416 ; — Saint-Pavin des champs, 484 ; — Sousses, 416 ; — Tours, 466 ; — Tralle, 246.
Fouquet (Jean), peintre et miniaturiste, 180, 247, 326, 508.
Fourvière, petit bateau en bronze, 64.
Foussais, église St-Hilaire, 447.
Foy (Ste), 8, 382.
France, correspondance, 61, 158, 502.
Francesco, de Bolognia, graveur, 415 ; — di ser Morandini, peintre, 120 ; — di Tio, peintre, 321.
Francibiagio, peintre, 49.
François, d'Assise S., 146, 155, 207, 251, 290 ; — II de Bretagne (tombeau de), 421.
Frédéric (Léon), peintre, 207.
Freiberg, porte dorée, 347.
Fréjus, porte romaine, 99.
Frésina, architecte, 350.
Fresnay-sur-Sarthe, église, 72 ; — porte sculptée, 72.
fresques, à Asnieres, 183 ; — Bari, 321 ; — Beaune, 183 ; — Campion, 350 ; — Cerreto de Spoleto, 321 ; — Châteloy, 417 ; — Cologne, 74 ; — Fabriano, 321 ; — Florence, 108, 314, 323, 350 ; — Padoue, 221 ; — Parme, 322, 525 ; — Rome, 109, 217, 220 ; — St-Germain l'Auxerrois, 184 ; — Sinalungo, 322.
Fribourg, fonts baptismaux, 74.
Frisoni, architecte, 350.
Fromont (Laurent), (portrait de), 390, 393.
frontispices des temples (iconographie des), 67.
Furcy (S.), 484
Furnichon, chapelle, 14.

G.

Gabriel, 192.
Gaddi (Agnolo), peintre, 120 ; — (Taddeo), peintre, 112, 118, 119, 323.
Gaignières (manuscrit de), 416.
Gailhac-Toulza, église, 330.
Gaillon, château, 269 ; — église, 269 ; — Statue St-Georges, 421.
Gallait (Louis), peintre, 272.
Gallia christiana, 104.
Gand, ancienne boucherie, 144 ; — antependium en laiton, 441 ; — archives de l'État, 184 ; — béguinage, 171 ; — chandeliers en laiton, 441 ; — château de Gérard le Diable, 360 ; — églises : Ste-Anne, 272 ; — St-Jacques, 231 ; — St-Nicolas, 231 ; — rue de Flandre, 173 ; — *Société d'histoire et d'archéologie*, 333 ; — *Triomphe de l'agneau*, 217 ; — vierge sculptée, 144 ; — ville d'art, 174 ; — vitrail du *Bien Public*, 437.
gants pontificaux, 159.
Gasq (Paul), sculpteur, 312.
Gaule (origine du crucifix en), 245.
Gault (Mgr) (cœur de), 307.
Gauthier de Mortagne, architecte, 270.
Gazette des Beaux-Arts, 526.
Gazolas, église 69 ; — chapiteaux, 69.
Gellant (Nic.) (tombeau de), 15.
gémellion, 204, 205.
Genève, bibliothèque, 508.
Gérard David, peintre, 85, 86, 143, 146, 277.
Gerini di Pietro, peintre, 120.
Gerone, chaire pontificale en pierre, 406.
Gerspach, 50, 244, 313, 316, 325, 365, 305, 507.
Gésore-le-Chapitre, croix pattée du XIIe s., 166.
Gheel, église Ste-Dymphne, 193.
Ghibert, architecte, 363 ; — sculpteur, 348.
Ghirlandaio, peintre, 33.
Gilde St-Thomas et St-Luc, 513, 526 ; — excursion en Bourgogne, 513.
Giotto, peintre, 280, 281, 314, 386.
Girolamo del Santo, peintre, 387.
Gironde, monuments chrétiens antérieurs au XIe s., 328.
Girone, église, 69, 167.
Gisors, château, 269.
Glaine-Montaigut, église, 72, 425.
Gloire de Marie (tableau de Tiepolo), 391.
Godefroid de Claire, orfèvre, 65.
Godehard (crosse de S.), 159.
Goes (Hugo van der), peintre, 85.
Goisbertus (épitaphe de), 381.
Golancourt (Oise), fonts baptismaux, 407.
Gonesse, église, 378.
Gossaert, peintre, 85, 146, 249.
Goudea, cachet, 161 ; — statue, 160.
Gourgé, église, 511.
Grabow, retable, 74.
Grand'lieu, crypte de St-Philibert, 72 ; — église, 249.
gravures sur bois, 344 ; — préhistoriques, 415.
Grèce, constructions franques, 245 ; — stèle, 162.

Grégoire, le Grand (S.), 108 ; — (messe miraculeuse de), 143 ; — XVI, 504 ; — de Tours, 105, 106, 289.
Grenoble, crypte St-Laurent, 473.
Grignon de Montfort, 307.
Grimani, bréviaire, 334.
Grimbergen, église, 273.
Grünewald (Mathias), peintre, 74
Guariento, peintre, 82, 386, 505.
Guffens, peintre, 272.
Guignecourt, vitrail, 144.
Guillaume, le Conquérant (sceau et bannière de), 239 ; — de Marillat, peintre-verrier, 327.
Guimilian, calvaire, 73.
Guy de Laval (sceau de), 239.

H.

haches de jadéite, 162.
Hadrumede (inscription funéraire d'), 162.
Hagia-Triad, sceau égyptien, 410.
Hai, baptistère en cuivre, 276 ; — chape de Notre-Dame, 375; — cuve baptismale, 312; — fonts baptismaux, 441.
Ham, abbaye, 136.
Hanaitte (Loth.), fondeur, 276.
Hanswijck (Notre-Dame d'), 420.
Harbié, inscription grecque, 326.
Hardecourt, fonts baptismaux, 407.
Hardouin de Bueil (tombeau de), 15.
Harold (bannière d'), 239.
Hasnon, monastère, 500.
haubert, 239.
Haute-Auvergne, églises romanes, 252.
haute-lisse, 531.
Heidelberg, château, 209; — miniatures antiques, 509.
Heindrickx, peintre, 272.
Heinz (G. L.), architecte, 176.
Helbig (J.), 68, 88, 128, 174, 200, 208, 209, 251, 275, 291, 306, 338, 397, 420, 421, 477, 501.
Helene (Ste), 509.
Henri de Conflans (tombeau de), 136.
Henrique de Egas, architecte, 176.
Hercule, 415.
Hernot, sculpteur, 531.
Herrade de Lansberg, 213, 413.
Herrera (Antoine), architecte, 349.
Hildesheim, église St-Michel, 377 ; — fonts baptismaux, 441, 449, 500 ; — patène du XIIe s., 216.
Hincmar, 214.
Hissarlik, fouilles, 246.
Holbein, peintre, 86.
Hoogstraeten, église, 147 ; — peintures murales, 444.
Hopital-Camfront, croix mérovingienne, 72.
Hortus deliciarum, 221, 503.
Hossan (Jean), architecte, 372.
hôtel des postes à Liége, 122-125.
hôtel de ville, à Audenarde, 440 ; — Bruges, 272 ; — Calcar, 268 ; — Douai, 373 ; — Louvain, 443.
Houffalize, aigle-lutrin, 441.
Hueber (Wolfgang), peintre, 430.
Hugues (S.), 140 ; — de Loches (tombeau de), 130.
Huishout, meubles, 182.
Husillos, collégiale Ste-Marie, 28 ; — reliquaire, 28-30.
Huy, atelier de dinanderie, 442 ; — *Cercle des Sciences et Beaux-Arts*, 05.
Huys (P.), peintre, 346.

I.

iconographie médiévale, 346.
Ile-Barbe, abbaye, 106.
image du Christ, 327.
imagerie, populaire, 437 ; — religieuse, 185.
Imola, patène de S. Pierre Chrysologue, 215
impression lilloise du XVIIe s., 345.
Innocent III, 186.
Innsbruck, tombeau de Maximilien Ier, 208.
inscriptions, chrétiennes, 415 ; — espagnoles du XVIIIe s., 297 ; — funéraires, 64, 162, 246 ; — grecques, 161, 248, 326, 327, 415 ; — hébraïques, 161 ; — latines, 97, 247 ; — du XIIIe s., 245 ; — phéniciennes, 326 ; — sur plomb, 326 ; — dite de Renault, 247, samaritaines, 246.
Institut archéologique de Luxembourg, 166.
Irénée (S.) (tombeau de), 101.
Isabelle de Bourbon (mausolée de), 441.
Isaïe, 217.
Isghali, monnaies des Comnènes, 509.
Isidore de Milet, 58.
Isis, déesse égyptienne, 64.
Issy, église, 73.
Italie, correspondance, 328 ; — entrée payante des musées, 322 ; — fonts baptismaux, 130 ; — monuments, 81 ; — vol d'œuvres d'art, 242.

J.

Jacobello del Fiore, peintre, 390.
Jacopo da Pratovecchio, peintre, 112-114, 119.
Jacques (S.), 411 ; — le mineur, 504 ; — de Voragine, 140.
Jahrbuch der Koniglich. preussischen Kunstsammlungen, 176, 347.
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhoechsten Kaiserhauses, 429.
Jamar, architecte, 124, 126.
Jambe de bronze, 327.
Jansens, peintre, 272.
Jean (S.), 504 ; — Baptiste (S.), 155, 212 ; — de Batterie (tombeau de), 130 ; — de Berry (Heures de), 334 ; — de Cambrai, sculpteur, 134, 135 ; — Damascène (S.), 108 ; — de la Huerta, sculpteur, 134 ; — de Limoges, emailleur, 22 ; — de Maurille, sculpteur, 134 ; — sans Peur (tombeau de), 136 ; — VII, 315.
Jeanne d'Arc, 208.
Jérémie, 218.
Jérôme (S.), 146, 147, 420.
Jérusalem, inscription grecque et hébraïque, 162 ; — musée Notre-Dame de France, 64 ; — porte de Nicanor, 161.
Jésuites (architecture gothique), 74.
Jordanne, croix processionnelle du XVIe s., 257.
Jose (Jean), dinandier, 441.
Joseph (S.), 147.
Jugement dernier, 155, 193.
Jumeges, ruines, 73.
Junius Bassus (tombeau de), 213, 216, 229.
Just (S.), 183.
Juste, peintre, 525.
Juziers, église, 328.

K.

Karnak, temple, 509.
Karomanca, reine (statuette en bronze), 64.
Karan, tour de Sioumbeka, 427.
Kauvinek (R. D.), peintre, 334.
Kefr-Sejezzin, statuettes en bronze, 246.
Kevissia (El), fouilles, 427.
Kersaint-Landuwez, église, 274.
Kiet, églises, 427.
Klenze, architecte, 533.
Koechlin (Raymond), 152.
Kraus (F. Xav.), 297-291.
Kunstchronik, 76.

L.

Labastide-Lorent, croix processionnelle, 510.
Lagny, abbaye, 484.
La Haye, bibliothèque royale, 247.
Lalaing (de), peintre, 272.
Lamourgnie, église, 418.
Lamperez y Romea, 267.
Lampes, de caveau, 15 ; — puniques, 427.
Lancelot Blondeel, peintre, 147.
Landino (Jacopo), peintre, 112.
Lanfranco, peintre, 350.
Langerock, architecte, 124.
Lanobre, église auvergnate, 263.
Laon, cathédrale, 372 ; — chapelle de l'évêché, 270 ; — miniature du XIVe s., 505.
La Paume, station préhistorique, 333.
Larron (le bon), peinture, 119.
Lascelle, église, 258.
Lassus (Augé de), 231, 232, 367, 378.
Lauzanne, stalles, 406.
Laval, église de la Trinité, 6 ; — d'Avenières, 8.
Léau, chandelier pascal, 500.
Lecierger-Coichet, dalles à effigie, 70.
Lefebvre (Wuillanme), fondeur, 276, 441.
Lefort, architecte, 73.
Légius (L. H.), 175.
Leipzig, exposition de la plante décorative, 276 ; — musée des arts décoratifs, 276.
Leliendael, église du prieuré, 420.
Lenoir, architecte, 332.
Léon XIII, 341.
Léon, cathédrale, 136 ; — églises, 69 ; — fonts baptismaux, 69.
Le Puy, chapelle octogonale d'Aiguilhe, 275.
Lérida, pyxide, 201.
Le Roy (Jacques) (armoiries de), 223.
Léry, église, 431.
Lescar, cathédrale, 19.
Lescot, architecte, 332.
Leyden (Lucas van), peintre, 346.
Leyre, église San Salvador, 69.
Liber pontificalis, 502.
Liceville, église, 328.
Liége, Christ en bronze, 500 ; — école St-Luc, 78 ; — exposition d'art ancien, 443 ; — fonts baptismaux, 11 ; — Saint-Barthélemy, 441, 499, 508 ; — hôtel des postes, 122-125; — palais des princes évêques, 126.
Liene, église, 512 ; — *mariage de la Vierge*, *triptyque*, 250.
Lille, bibliothèque, 411 ; — église des Jésuites, 74.
Lillers, église, 377.
Limbourg, cloches antiques, 431.
Limbourg sur la Lahn, église, 379.
Limoges, basilique St-Laurent, 21 ; — émaux, 297 ; — orfévrerie, 19, 20, 22, 23 ; — orfèvres, émailleurs, 201.
Linas (Ch. de), 19-22, 28, 28, 296, 412.
Lincoln, cathédrale, 373.
Lippi (Filippo), 150.
Lippo (Memmi), peintre, 350.
Lirey, Suaire, 246, 247.
Lisbonne, musée, 420.
turgie, antiphonaire, 329 ; — bénédiction grecque, 192 ; — bréviaire, 334 ; — chant grégorien, 532 ; — couleurs liturgiques, 74 ; — culte de la Vierge, 78 ; — *(Dictionnaire de)*, 428 ; — évangéliaire, 175 ; — fête de Ste Agnès, 218 ; — fête du S. Rédempteur à Venise, 392 ; — glas des morts à Mauvillers, 130 ; — *Liber pontificalis*, 502 ; — liturgie antique, 330 ; — parisienne, 131 ; — livre d'Heures, 247, 327 ; — prière *Domine Jesu Christe*, 221 ; — Missel, 356 ; — obituaire, 162 ; — responsoriaux, 329 ; — sacramentaire du IXe s., 216, 329 ; — séquence de la messe de Pâques du XIIIe s., 214 ; — *Te Deum*, 217 ; — trope du XIVe s., 214 ; — usages ecclésiastiques, 51. — *Voyez* Mobilier liturgique, vêtements liturgiques.
Liverpool, église protestante, 438.
livre d'heures, 247, 327.
Loches, église St-Ours, 447.
Lombart (Lambert), peintre, 250.

Londres, cathédrale St-Paul, 58 ; — National galery, 113 ; — place Mansion House, 173 ; — tableaux italiens, 430.
Longues, abbaye, 14.
Lons le Saulnier, tombeau de Philiberte de Luxembourg, 176.
Lorca, église San Patricio, 349.
Lorenzetti, peintre, 32
Lorenzo di Credi, 120.
Louis Ier d'Anjou, 94 ; — III (cœur de), 13.
Louvain, cuve baptismale, 312 ; — hôtel-de-ville, 444 ; — peintures murales, 443 ; — vitraux, 508.
Louvrier, église Notre-Dame, 344.
Louvre, musée, 184 ; — porte de bronze, 276 ; — vierge-reliquaire, 30.
Lubeck, Breiterstrasse, 172.
Luc (S.), 147.
Lude (Arnold) (testament de), 476.
Lugano, *crucifixion*, 242.
Luini, 242, 350, 360, 431.
Luriecq, église, 339.
lustre à branches du XIe s., 74.
lutrin en fer forgé, 164.
Luxembourg, église des Jésuites, 74 ; — *Institut archéologique*, 166.
Luygestel, fouilles, 511.
Lyon, basilique St-Irénée et St-Jean évangéliste, 96-107 ; — confession St-Pothin et Ste-Orlandine, 100-102 ; — inscription latine, 97 ; — musée archiépiscopal, 74 ; — peintures anciennes, 218 ; — premières basiliques, 96.

M.

Mabillon (Dom), 411.
Mabuse *voir* Gossaert.
Madeleine de Pazzi (Ste), 198.
Madones de fra Angelico, 249.
Madrid, congrès international des architectes, 248 ; — croix limousine, 28 ; — église de la Trinité, 142 ; — fibule hibérique, 329 ; — musée archéologique, 28, 329.
Maeseyck, évangéliaire, 175.
Maestricht, anges thuriféraires, 441 ; — basilique St-Servais, 266 ; — Vierge sculptée, 144.
Maestro (Paolo), peintre, 390.
Magdebourg, cathédrale, 151 ; — porte de bronze, 138.
Mages (adoration des), 228.
Magne, architecte, 466.
Maillezais, porte sculptée, 456.
Maine-et-Loir (épigraphie du), 209.
Maisons antiques, Chaise-Dieu, 270 ; — Chalenson, 270 ; — Gand, 144 ; — Mans, 510 ; Milan, 360 ; — Provins, 165 ; — Saint-Galmier, 424 ; — Xanten, 268.
maître-autel, 305.
Maître (Léon), 96, 459.
maîtres inconnus (peintures des), 277.
Majestas Domini, 67.
Malines, constructions élevées par Luc Faidherbe, 420 ; — église de Notre-Dame de Bon-Secours, 531 ; — fonts baptismaux, 441 ; — géant, 209 ; — grand conseil, 431 ; — tour sacramentelle, 274 ; — tour St-Rombaut, 512.
Mallay, architecte, 71.
Malouel (Jean), peintre, 334.
Mandijn (Jean), peintre, 446.
Manheim (vue de), 173.
Manrèze, église Ste-Marie, 169.
Mans, abbaye St-Vincent, 488 ; — anciennes maisons, 510 ; — cathédrale, 309 ; — chapiteau, 452 ; — cheminée monumentale, 54 ; — confession St-Julien, 467 ; — église de la Couture, 6, 7 ; — église de la Visitation, 429 ; — manuscrit du XIIe s., 484 ; — musée, 444 ; — porte romaine, 99 ; — tombeau de S. Pavin, 341.
Mantegna, 331, 386.
manuscrit, ancien à Florence, 44 ; — arabe, 508 ; — français à miniature, 245 ; — de Gaignières, 416 ; — guide de l'évangile de St-Marc, 64, 326 ; — des Heures de Charles VIII, 407 ; — à miniatures, 327, 430 ; — au Mont-Athos, du Xe s., 161 ; — néerlandais, 270 ; — dit de Warwick, 431 ; — du IXe s. 213 ; — du XIIe s., 484 ; — du XIIIe s., 388 ; — du XVe s., 95, 430.
Marbourg, église Ste-Elisabeth, 376.
Marbre sculpté du VIe s., 219.
Marc (S.) 273.
Marcaria, peintures, 243.
Marcellin (S.), 273.
Marco, architecte, 350.
Marguerite, (Ste), 247 ; — d'Anjou-Sicile (cœur de), 11-12 ; — du Marenches (dalle à effigie de), 70.
Marini (Wicolo), sculpteur, 525.
Marmion (Simon), miniaturiste, 245.
Marsaux (L.), 148.
Marseille, custode, 201 ; — glas funèbre, 130.
Marthe (Registre de la confrérie de Ste), 95.
Martin (S.), 120, 289, 290.
Martyrologium Hieronymianum, 283.
Marucchi (H.), 340, 424.
Maubeuge, chapitre noble de Ste-Aldegonde, 250.
Maule, église, 328.
Mauriac, cuve baptismale, 253, 263 ; — église N.-D. des Miracles, 253, 263 ; — lanterne des morts du XVe s., 263.
Mauricio (Don) (statue en cuivre émaillé de), 22.
Maurs, buste-reliquaire de S. Césaire, 263 ; — crosse de S. Césaire, 263.
Maxence, empereur (monnaie de), 161.
Maximien (trône épiscopal de), 507.
Mayence, mesurette à sel, 162.
Mayence, *Commission des antiquités*, 510.
Mayeur (P.), 159, 241, 413.
Mazerole (P.), 421.
Mazote, église San Cébrian, 349.
Meaux, cathédrale, 166 ; — *Conférence d'histoire et d'archéologie*, 166 ; — palais épiscopal, 269.
médaille du XIVe s., 415.
médaillon, grec, 324 ; — d'or, 63 ; — en terre cuite du XVIe s., 326.
Médair, château, 428.
Meire (Roger Van der), peintre, 144.
Meit (Conrad), sculpteur, 176.
Melchisédec, 411.
Méliton (*Clavis* de), 220.
Melle, porte de St-Hilaire, 450.
Melleri, peintre, 272.
Mellini (cardinal) (tombeau de), 222.
Memling, peintre, 74, 86, 143, 144.
Mende, cathédrale, 509.
Menet, église, 257.
Menge (buste en laiton de S.), 441.
Menin, lutrin en cuivre, 276.
Merlet, 325.
Messe, S. Grégoire, 143 ; — prière *Domine Jesu Christe*, 221.
Messiny, boucle de ceinturon, 327.
métaux (ciselure des), 500.
Metsus (Jean), peintre, 147.
Metz, amphithéâtre romain, 183, 415 ; — plaque de bronze, 415.
Meulan, église, 328.
Michel (l'ange), 192, 433.
Michel-Ange, 144, 332, 420.
Michel Colombe, sculpteur, 421.
Milan, ancienne maison, 360 ; — cathédrale, 238 ; — chandelier, 499 ; — couverture d'évangéliaire, 218 ; — église des Sts-Apôtres, 289 ; — Ste-Marie des grâces, 82 ; — musées, Brera, 533-534 ; — Poldi-Pezzoli, 361 ; — pinacothèque-Brera, 322, 360 ; — portraits des Sforza, 360.
Milhan (Jacques), serrurier du XVe s., 510.
miniatures, antiques, 509 ; — carlovingiennes, 216 ; — du moyen-âge, 327 ; — du XIVe s., 46.
Mithra (culte de), 245, 246.
mitre, 241, 411, 504 ; — italienne du moyen âge, 74.
mobilier, aquamanile en cuivre, 441, 499 ; — arrosoirs antiques, 415 ; — boîtes arabes, 22 ; — cheminées, 53, 54, 55, 164 ; — coffre de mariage, 264 ; — coffret, byzantin, 430 ; — d'ivoire, 11, 13, 22 ; — coupe en faïence, 162 ; — en plomb, 326 ; — faïences belges, 251 ; — hache, 162 ; — lampes puniques, 417 ; — lustre, 74 ; — mesurette à sel, 162 ; — plat en émail de Limoges, 251 ; — en laiton, 441 ; — porcelaines chinoises, 416 ; — pot de pharmacie, 326 ; — rafraîchissoir en cuivre rouge, 441 ; — serrure du XVe s., 264 ; — vaisselle romaine en argent, 327 ; — funéraire, 338 ; — vases antiques, 327 ; — grec, 416.
mobilier liturgique, antependium, 165, 337, 441 ; — antiphonaires, 329 ; — autel, 215, 263, 284, 305, 348, 415 ; — bannière, 74 ; — bénitier, 164, 313 ; — boîte aux Saintes-Huiles, 152, 330 ; — calice, 215 ; — chaire, 152-154, 168, 251, 264, 406, 525 ; — chancel, 215 ; — chandeliers, 168, 441, 499, 500 ; — châsse, 169, 203, 294, 299, 301, 346, 411, 413, 415, 504 ; — ciboire, 202, 403 ; — ciborium, 13, 163, 213 ; — croix, 24-27, 56, 57, 166, 167, 276, 314 ; — crosse, 159, 203, 204, 219, 263 ; — custode, 201 ; — cuve baptismale, 257, 263, 311 ; — encensoir, 204, 215 ; — évangéliaire, 175, 218 ; — fer à hostie, 215 ; — frontal d'autel, 293 ; — gémellion, 204 ; — livre d'heures, 247, 327 ; — lutrin, 164, 276, 441 ; — missel, 356 ; — monstrance, 74 ; — nappe, 215 ; — obituaire, 162 ; — orgues, 431 ; — ostensoir, 152 ; — patène, 215, 216 ; — pierre d'autel, 183 ; — plateau, 152 ; — pontifical, 411 ; — pyxide, 201, 215 ; — reliquaire, 24-27, 152, 162, 263, 266, 294, 510 ; — responsoriaux, 329 ; — retable, 22, 29, 74, 75, 164, 322 ; — sacramentaire, 216, 329 ; — stalles, 163, 327, 405, 406 ; — tabernacle, 45, 305, 406 ; — trône épiscopal, 507.
mobilier liturgique d'Espagne, 201 ; — funéraire, 338.
modern style, 431.
Moissac, abbaye, 260, 411 ; — église, 329 ; — fouilles, 328 ; — portail, 70, 403.
Moiturier (Le), sculpteur, 134.
Molinier, 296.
Molempize, autel roman, 263.
Mondônedo, crosse émaillée, 203, 294.
monnaies, mérovingiennes, 459 ; — romaines, 247 ; — du XVIIe s., 415.
monographies d'églises, 70.
Monsempron, église, 372.
monstrance en argent doré, 74 ; — du XVe s., 74.
Mont Athos, manuscrit du Xe s., 161.
Montauban, couvent de cordeliers, 333.
Montaiguillon, château, 165.
Montalembert, 238.
Montault (X. B. de M.), 53, 56, 132, 134, 144, 192, 212, 222, 224, 303, 313, 340, 408-410.
Montbrison, société archéologique *La Diane*, 423.
Mont-Cassin, 305.
Montchauvet, église, 328.
Montcient, abbaye, 328.
Montdidier, fonts baptismaux, 407.
Montereau-sur-Yonne, 166.
Montereau (Pierre de), architecte, 247.
Montfort l'Amaury, église, 133 ; — vitrail, 133.
Montierender, église, 419
Montpezat de Quercy, ancien suaire, 333 ; — sac brodé du XIVe s., 331.
Montreuil, église St-Sauveur, 383.
Mont Saint-Michel, abbaye, 305.
Monu he (S.), 266.
monun nts, anciens (restaurations des), 425, 512 ; morts, 425 ; — vivants, 425.

Moranzone, peintre, 390.
Morel (Pierre), tailleur de pierre du XVe s., 509.
Morosiri (Franç.), dalle funéraire, 156.
mosaïques, Carthage, 247 ; — Daphni, 185, 191 ; — Dougga, 160; — Florence, 33, 313, 314, 358 ; — Fondi, 220 ; — Ravenne, 218, 219, 287, 316, 411 ; — Rome, 33, 217, 219, 5 ; — Sidon, 247 ; — Villemaure, 326.
mosaïste (art du), 28[illegible].
Moscou, Kremlin, cathédrale, 427.
Mostaert (Jean), 86-87.
Moutier en Der, église, 163.
Moutiers, musée diocésain, 53.
Moylard, château, 268.
Munich, archives royales, 430.
Muntz (Eug.), nécrologie, 87 ; — œuvres, 89, 90.
Mur en Barriez, reliquaire des comtes d'Armagnac, 162.
musée, à Angers (diocésain), 4, 53, 223 ; — des antiquaires de Normandie, 14; — Anvers (Steen), 512 ; — Athènes, 186 ; — Bayonne, 534 ; — Berlin 180, 250, 347 ; — Bruges, 144, 145 ; — Bruxelles (du cinquantenaire), 56, 251 ; — (national), 143 ; — (de la porte de Hal), 251, 429 ; — Burgos, 22, 203, 243; — Carthage (Lavigerie), 160 ; — Chantilly, 145 ; — Château Gontier, 14 ; Cluny, 54, 204, 214, 243, 412 ; — Dijon, 80, 312 ; — Dinant, 501 ; — Douai, 135, 327 ; — Florence (du Bargello), 313 ; — (galerie des offices), 119 ; — (National), 348 ; — (de l'opéra), 42 ; — Jérusalem (N.-D. de France), 64 ; — Leipzig (des arts décoratifs), 276; — Lisbonne, 420; — Londres (National Galery), 113 ; — Lyon (archiépiscopal), 74 ; — Madrid (archéologique), 28, 329; — Mans, 444, 510 ; — Milan, 360 ; — (Brera), 533, 534 ; — Moutiers (diocésain), 53 ; — Narbonne, 162 ; — Nevers, 327; — Orléans (de Jeanne d'Arc), 268 ; — Padoue (civique), 385, 386; — Paris (Louvre) 184 ; — Poitiers, 104, 222 ; — Reggio (civique), 525 ; — Rome (de Latran), 315 ; — Saint-Pétersbourg (de l'Ermitage), 74 ; — Strasbourg, 74; — Syracuse (archéologique), 321, 338, 428 ; — Tournai, 145 ; — Tunis (Bardo), 160 ; — Turin, 533 ; — Venise, 157 ; — Vich, 24, 167, 201, 413.
Mycènes, collier d'or, 416 ; — sépultures, 329.
mystères (représentation des), 508.
mythologie, Anubis, 451, 452 ; — Apollon, 451, 452 ; — Hercule, 415 ; — Isis, 64 ; — Mithra, 245, 246 , — Nephtys, 64 ; — Saturne, 346 ; — Sucellus (le dieu), 327 ; — Zeus, 508 ; — Zeus-Sérapis, 246.

N.

Naix, anse de bronze, 247.
Namur, *Annales de la Société archéologique*, 64 ; — cathédrale, 376 ; — chasuble du XVIe s., 65; — *Société diocésaine* d'art et d'archéologie, 248.
Nancy, basilique St Léon, 531.
Nangis, château, 166 ; — église, 165.
Nantilly, église, 223.
Naples, archives, 95 ; — arc de triomphe d'Alphonse Ier, 347 ; — catacombes, 283.
Napoléon Ier statue en bronze, 534.
nappe d'autel ouvragée du IXe s., 215.
Narbonne, cathédrale, 22, 418 ; — crucifix, 245 ; — musée, 162.
Nativité de N.-S., tableau, 143, 228.
Nave, église san Petro, 69.
nécrologie, E. Muntz, 87.
Neerharen, croix triomphale, 439.
Neeroeteren, peinture murale, 193-196
Negroponte, 389
Nephtys Isis, déesse égyptienne, 64
Neris, monnaies du XVIIe s., 415.
Nervi, di Bicci, peintre, 80.
Neuilly, château de Louis Philippe, 248 ; — *Commission d'histoire locale*, 248.
Neuf-Berquin, fonts baptismaux, 467.
Neuss, église, 376, 377.
New York, *Ligue architecturale*, 178.
Nicolas (S.) 120 ; — de Tolentino, 148 ; — II (tiare de), 503 ; — IV, 503.
Nielles-les-Ardres, fonts baptismaux, 407.
Nieuport, chaire gothique, 152 ; — église, 530 ; — ostensoir, 152.
Nieuwland (le R. P.), dominicain, 249.
Nijni-Novgorod, église de la Nativité, 417.
nimbe (origine du), 247.
Nivelles, collégiale, 83, 358, 447, 453.
Noes, carreaux émaillés, 163 ; — église, 163; — fonts baptismaux, 193 ; — stalles du XVIe s., — statue de Ste-Barbe, 163.
Nole, basilique St-Félix, 67.
Novalera, abbaye, 242.
Noyon, cathédrale, 370, 371, 373, 377, 583.
Nowgorod-le-Grand, église Ste-Sophie, 138; — porte de Plock, 138, 139, 141.
Nuremberg, cathédrale, 172.
Nursia, char antique, 447.

O.

obituaires du XIVe s., 162.
objets antiques (photographie d'), 330 ; — romains, 415.
Odon de la Tour (dalles à effigie des époux), 70.
Œtelwold, pontifical du Xe s., 411.
œuvres d'art (vols d'), 242.
Olympie, temple de Zeus, 508.
Oran, inscription dite de Renault, 267.
Orcagna, sculpteur, 32, 33 ; — (tabernacle d'), 32 ; — (Andrea) peintre, 119.
orfèvres, Benincasa di Latto, 38, 39 ; — Bourdon, 193 ; — Godefroid de Claire, 65; — Ruyssenberck (Hans), 74.
orfèvrerie, 19, 206, 291 ; — byzantine, 247 ; — catalane, 169 ; — limousine, 19-22 ; — médiévale, 397 ; — toulousaine, 330 ; — *Voyez*: mobilier liturgique, trésor.
Orléans, conférences d'archéologie, 418 ; — musée de Jeanne d'Arc, 268.
Orley (Van), peintre, 85, 144, 145, 184, 396.
ornements sacerdotaux anciens, 65.
Orpierre, vases et urnes antiques, 327.
Orsida Modellane, peintre, 525.
Orso, tombeau de l'évêque, 323.
Orte, couvent des dominicains, 315.
Orval, abbaye, 248.
ostensoir du XVIIe s., 152.
Oultremont (le maître d'), peintre, 143.
Ouwater (Van) 346.
Overbeck, 199 ; — (tapisseries d'), 361.

P.

Paderborn, cathédrale, 376.
Padoue, basilique St-Antoine, 311, 384 ; — bibliothèque municipale, 387 ; — du séminaire, 388 ; — église St-Justin, 190 ; — fresque de la Ragione, 221 ; — musée civique, 385, 386 ; — statue équestre de Gattamela à, 171.
Palencia, chapelle dédiée à la Vierge, 21 ; — pyxide, 201.
Palladio, architecte, 332, 392.
palladium, 219, 241.
Palustre (L.), 269, 222.
Pampelune, cathédrale, 69.
Pantalica, église taillée dans le roc, 336.
Pantocrator, 192.
Papias, 502.
Papillon (Guill.), verrier du XVe s., 509.
parclose de stalle en pierre, 405.
Paris, bibliothèque de l'arsenal, 216 ; — nationale, 508 ; — cathédrale, 73, 310 ; — caves ogivales, 356 ; — cloche du XIIIe s., 431 ; — *Commission du Vieux Paris*, 356 ; — crypte Notre-Dame, 2; — églises : Notre-Dame, 133, 172, 232, 333; — Sainte-Geneviève, 289; — St-Germain des Prés, 289, 372, 375, 377 ; Sacré-Cœur, 332; — St-Sulpice, 133 , — du Vésinet, 439 ; — Ste-Chapelle, 133 ; — exposition St-Jean, 275 ; — hôtel des Invalides, 304 ; — inscription grecque, 415 ; — le Louvre, 332 ; — manuscrit grec, 326 ; — en papyrus, 508 ; — missel du XVe s., 356 , — palais de justice, 356 ; — palais du Louvre, 247 ; — portail de Notre-Dame, 149, 151, 448, 450 ; — porte Ste-Anne, 525 ; — pot de pharmacie du XVe s., 328 ; — tombes plates de cuivre, 180 ; — vitraux anciens, 356.
Parize le Chatel, chapiteau sculpté, 491.
Parme, confraternité des vivants, 322 ; — coupole du Corrège, 530 ; — foyer, 322, 545.
Paros, inscription grecque, 327.
Parthenay, crucifix, 409 ; — Vierge, 408.
Passaglia, sculpteur, 324.
patène, allemande, 215 ; — du XIIe s., 215.
Patenier, peintre, 85, 146, 147, 366.
Patient (S.), 99, 101.
patriarches, 227.
Patras (Laurent), fondeur, 508.
Paul (S.), 130, 219, 221 ; — (statue de), 325.
Paulin (S.), 213, 219, 220, 290.
pavages anciens, 10 ; — en mosaïque, 247.
Pavé, chartreuse, 82.
Pavin (S.), 485, 489 ; — (tombeau de), 341, 478.
peines éternelles (légendes grecques relatives aux), 63.
Peinte, architecte, 378.
peintres, Albertinelli, 120; — Altieri de Sevio, 386; — Ambrogio de Baldese, 120; — Andrea del Castagno, 323 ; — del Murano, 390 ; — del Sarto, 120 ; — Angelico (fra), 197-200, 249 ; — Arnolfo di Cambio, 112 ; — Art (Berthe), 207 ; — Avanzi (Jac.), 386 ; — Baudouin (Paul), 184 ; — Bellegambe, 375 ; — Bellini, 82, 387, 390 ; — Benezet (Bern.), 80 ; — Benvenuto di Giovanni, 322 ; — Berlinghieri (Benv.), 49 ; — Bernardino di Gatti, 525 , — Blès, 85, 143, 346 ; — Baltreffio, 360 ; — Bonifacio Veneziano, 387 ; — Bosch (Jer.), 346 ; — Bossi (Gius.), 534 ; — Botticelli, 120, 150, 525 ; — Bouts, 85, 86; — Bressers (L.), 193, 196 ; — Campagnola (Dom.), 386 ; — Canneel, 272 ; — Casier, 268 ; — Cavallini, 314 ; — Christus (P.), 346 ; — Cimabué, 49 ; — Claeys (Ant.), 145 ; — Cluysenaer, 272 ; — Cornelis (Alb.), 145 ; — Corona (Léon), 321 ; — Correge, 525 ; — Cater (Colin de), 184 ; — Craoos (Van den, 80 ; — Daddi (Bern.), 32, 47, 50 ; — De Keyser, 272 ; — Delbeke, 272 ; — De Vriendt, 272 ; — Duccio da Siena, 50, 327 ; — Dürer (Alb.), 387, 420, 430 ; — Dyck (Van), 387 ; — Engelbrecht, 387 ; — Eyck (van), 86, 143, 146, 148, 227, 346, 431 ; — Ferrari, 350; — Filippo de Verres, 350 ; — Flémalle (maître de), 144, 326 ; — Fouquet, (Jean), 180, 326; — Francesco di Tio, 321; — Francesco di Ser Morandini da Pappi, 120 ; — Franciabiagio, 40 ; — Frédéric (Léon), 207 ; — Gaddi (Agn.), 120 ; — (Tad.), 112, 118, 119, 323 ; — Gallais (Louis), 272 ; — Gérard (David), 85, 86, 143, 146, 277 ; — Gerini di Pietro, 120 ; — Ghiberti, 348 ; — Ghirlandaio (Dom.), 33 ; — Giotto, 280, 281, 314, 386 ; — Girolamo del Santo, 387 ; — Goes (Hugo van der), 85, 145, 387 ; — Gossaert, 85, 146, 249 ; — Grünwald (Matth.), 74 ; — Guariento, 82, 386, 505 ; — Guffens, 272 ; — Guillaume de Marcillat, 327 ; — Heyndrickx, 272 ; —

Holbein, 86 ; — Hieber (Wolfgang), 430 ; — Huys (P.), 346 ; — Jacobello del Fiore, 390 ; — Jacopo da Pratovecchio, 112-114, 189 ; — Janssens, 272 ; — Juste, 525 ; — Kauninck, 334 ; — Lalain (de), 272 ; — Lancelot (Blondeel), 147 ; — Landino (Jacobo), 112 ; — Lanfranco, 350 ; — Leppo Memmi, 350; — Leyden (Luc.), 346; — Lippi (Filippo), 150 ; — Lombart (Lambert), 250 ; — Lorenzetti, 32 ; — Lorenzo di Credi, 120 ; — Luini, 242, 350, 360, 431 ; — Maestro (Paulo), 389; — Malouel (Jean), 334 ; — Maudyn (Jean), 346 ; — Meire (Jér. Van den), 144 ; — Mellery, 272 ; — Memling, 74, 86, 143, 144, 146 ; — Metsys (Jean), 147 ; — (Quentin), 346 ; — Moranzone, 390 ; — Mostaert, 86 ; — Negroponte, 390 ; — Nervi di Bicci, 80 ; — Orcagna, 119 ; — Orley (Van), 85, 144, 145, 185, 396 ; — Orsida Modellane, 525; — Oultremont (Maître d'), 143 ; — Ouwater (Van), 346 ; — Patenier, 85, 146, 147, 346; — Péngin (le), 197, 200 ; — Pier della Francesca, 322 ; — Pinturricchio, 525; — Pollaiuolo (Ant. et Piero), 120 ; — Pourbus le jeune, 387 ; — Prevost (Jean), 144 ; — Quentin Warin, 143 ; — Quirizio da Murano, 390; — Raphael, 198, 242 ; — Ricci di Lorenzo, 324; — Rigaud, 423 ; — Roger de la Pasture, 144 ; — Romani (Girolamo), 385, 387 ; — Ruysdael (Salom.), 80 ; — Santi di Tito, 315, 323 ; — Sassoferrato, 242 ; — Slingeneyer, 272; — Smitz, 372; — Sogliano (Giov. Ant.) 120; — Solario (Andrea), 361 ; — Spinello (Aretino), 112 ; — Squarciane, 386 ; — Swerts, 272 ; — Teniers, 346 ; — Tiepolo (J.-Bte), 390 ; — Tintoret, 386, 505 ; — Titien, 82, 387, 431 ; — Ugolino, 47 ; — Vanaise, 272 ; — Van Clève (Jean), 84, 86; — Varotari, 387; — Veneziano, 388, 390; — Verlat, 272 ; — Véronèse, 387 ; — Vinci (L.), 350 ; — Vrelant, 330 ; — Wappers, 272 ; Weyden (Roger van der), 85, 390, 393, 443 ; — Wiertz, 272 ; — Wilmotte, 193 ; — Witz (Conrad), 74 ; — Zacchari (Tad.) 242, 323.
peintres des Pays-Bas (vieux), 431.
peinture, en Europe, 344 ; — flamande, 345 ; — française du XVe s., 421 ; — monumentale, 271 ; — au pays de Liége, 174, 273.
peintures murales, à Alost, 274 ; — antiques, 416 ; — Bruges, 272 ; — des catacombes, 285 ; — ecclésiastiques, 346 ; — Pont de Jonne, 246 ; — Hoogstraeten, 444 ; — Louvain, 443 ; — Lyon, 218 ; — de maîtres inconnus, 277 ; — Neeroeteren, 193-196 ; Ratisbonne, 75 ; — Remagen, 445 ; — vénitiennes, 388 ; — Vermenton, 450 ; — Verone, 109 ; — Westmalle, 512 ; — Winchester, 302.
Périgueux, croix d'absolution en plomb, 331 ; — crucifix du XIVe s., 508 ; — inventaire du trésor, 331 ; — St-Front, 267.
Perpignan, Castillet, 357 ; — citadelle, 357 ; — église, 356 ; — loge de mer, 257.
Persyn (Rob.), architecte, 335.
Pérugin (le), 197, 200.
Philiberte de Luxembourg (tombeau de), 176.
Philippopoli, tumuli, 246.
Philippe Auguste (cartulaire de), 327 ; — le Hardi (tombeau de), 136.
Pie X, 502.
piédestal romain, 415.
Pier della Francesca, peintre, 322.
Pierre (S.), 219, 502, 503 ; — (statue de), 325; — de Dinant, fondeur, 275.
pierres, gnostiques, 415 ; — gravées du XIVe s., 415 ; — tombales, 162, 180.
pilastres cannelés, 514.
Pilon (Germain), sculpteur, 209.
Pin-en-Mauges, église, 438.
Pinchart, aquarelliste, 326.
Pinturicchio, peintre, 525.
Pisano (Andrea), architecte, 365 ; — (Nicolo), — sculpteur, 525.
Pise, cathédrale, 310 ; — chaire, 525; — place du Dôme, 170.
Plainpied, cloche du XIIIe s., 530.
planète, vêtement liturgique, 413.
plaque de cuivre gravée du XIIe s., 214 ; — en bronze du moyen âge, 415.
plateau en cuivre repoussé, 152 ; — en émail de Limoges, 251 ; — en laiton, 441.
Platon, 280.
pleureurs (têtes de), 134, 135.
Pleyben, calvaire, 73.
Plock, cathédrale, 137.
plombs byzantins, 327.
Plougastel-Daoulas, calvaire, 73.
Poblet, église, 349.
Poccetti, peintre, 40
poids en bronze, 327.
Pointier, architecte, 14.
points cardinaux, 129.
Poissy, église, 328.
Poitiers, baptistère St-Jean, 270 ; — cathédrale, 129, 133, 228 ; — confession St-Thaumaste, 467 ; — congrès archéologique, 510; — églises : St-Hilaire, 7 ; — de Moutierneuf, 8 ; — Notre-Dame, 7 ; — de Ste-Radegonde, 7 ; — grisaille du XIVe s., 134 ; — musée, 204, 222 ; — porte du Paradis, 132 ; — pupitre de Ste-Radegonde, 222 ; — statue de dame agenouillée, 247 ; — symbolisme de la façade, 129; — vitraux, 132.
Polignac, château, 71 ; — église du monastère, 71.
Pollaiuolo (Ant. et Pierre), peintres, 120.
Pompei, dallages, 99.
Pont-Ste-Marie, vitraux, 164.
Pontigny, église, 520; — tombeau St-Edme, 412.
porcelaines chinoises du Xe s., 416.
porches, bourguignons, 514 ; — romans, 257.
Pordenone, peintre, 387.
portails à double baie, 514.
porte, à Amiens, 450 ; — Argenton-Château, 450 ; — à Arles, 453, 531 ; — Autun, 450 ; — Bourges, 450 ; — en bronze, 138, 276 ; — à Civrai, 456 ; — Dinan, 456 ; — dorée à Friberg, 347 ; — Fénioux, 450; — Florence, 49, 363, 437 ; — Maillezais, 456 ; — Melle, 456 ; — Nicanor à Jérusalem, 191 ; — du Paradis à Poitiers, 132 ; — romanes, 237, 257 ; — royale à Chartres, 225 ; — romaine à Fréjus, 99 ; — Ste-Pudentienne à Rome, 518; — Senlis, 450; — sculptée à Dijon, 80 ; — à Étampes, 225, 226 ; — Fiemag sur Sarthe, 72 ; — Paris, 525 ; — Plock, 138, 139, 141 ; — Siguenza, 69.
portique en marbre, 246.
portrait (art du), 246.
pot de pharmacie italien du XVe s., 326.
Pourbus le Jeune, 387.
Pradelles, église, 339.
Praxytèle, sculpteur, 326.
première communion (souvenir de), 70.
Prévost (Jean), peintre, 144.
primitifs français (exposition des), 87, 179, 443.
prophètes (les), 227.
Provins, églises, 165 ; — église St-Quiriace, 419 ; — fonts baptismaux, 165 ; — maisons anciennes, 165.
Puente la Reina, église, 69.
Pugin (Welby), architecte, 51.
Puy, cathédrale, 265 ; — croix en or du XVe s., 415 ; — église St-Michel d'Aiguilhe, 447. pyxide pédiculée, 201 ; — du XIIIe s., 215.

Q.

Quilinen en Landévorzec, calvaire, 73.
Quintin Massys, peintre, 346.
Quirizio de Murano, peintre, 390.

R.

Radegonde (Ste), 218.
rafraîchissoire en cuivre rouge, 441.
Rahka, coupe en faïence siculo-arabe, 162.
Rahs, figurines en terre cuite, 509.
Rambures, château, 525.
Rampillon, église, 166.
Rancé (portrait de), 423.
Raphaël, 87, 198, 242, 332, 507 ; — (*La Cène* de), 70.
rationale, 411.
Ratisbonne, église St-Emmeran, 75 ; — Obituaire du XIVe s., 162 ; — peintures murales, 75.
Raoul de Vermandois (sceau de), 239.
Ravenne, cathédrale, 507 ; — eglises, 267, 290, 524 ; — mosaïques, 218, 219, 287, 316, 411 ; — plaque en ivoire du VIe s., 507.
Raymond (Pierre), émailleur, 251.
Reggio, musée civique, 525.
Reilly, église, 328.
Reims, bas-relief, 454 ; — cathédrale, 71, 172, 238, 308, 327, 331, 370, 371 ; — chandelier, 500 ; — vaisselle romaine en argent, 327.
reliquaire, des comtes d'Armagnac, 162 ; — de S. Césaire à Maurs, 263 ; — Ste-Eulalie, 266 ; — Ste-Foy, 294 ; — en pierre, 510 ; — vierge-reliquaire, 28-30.
Remagen, chapelle St-Apollinaire, 445 ; — église, 445 ; — peintures, 445 ; — sculptures, 445, 449, 453.
Remiremont, église, 61.
Remis (S.), 99-104.
Renaissance (la), 280 ; — histoire de la, 88, 525.
René (S.) (reliques de), 8.
Renier de Huy, fondeur, 508.
Renne, porte romaine, 99 ; — rues, 173.
Repertorium für Kunstwissenschaft, 420.
responsoriaux, 329.
Ressenock, croix triomphale, 439.
restauration, Bruges, 83, 530 ; — Florence, 323 ; — Grimbergen, 273 ; — Nieuport, 570; — Nivelles, 83, 358 ; — Paris, 332 ; — Parme, 530 ; — Villers, 512 ; — Walcourt, 83.
retable en pierre sculptée, 164.
Revue bénédictine, 429.
Rey (Joan.), architecte, 424.
Rhône, archives, 97.
Ricci di Lorenzo, peintre, 323.
Riells, fierte de San Vincente, 203.
Rieux, autel, 415.
Rigaud, peintre, 423.
Riom, dolmen, 266.
Ripoll, église, 69, 70, 168.
Roche, stalle de pierre, 406.
Roche de Trupt (découverte de la), 508.
Rochester (tombe émaillée de l'évêque de), 22.
Rodez, cathédrale, 73.
Roffiac, église, 255, 263.
Roger de la Pasture, 144.
Rohault de Fleury, 93, 413, 503, 505.
Rome, ara pacis Augustae, 532 ; — basiliques : St-Pierre, 133, 175, 286 ; — vaticane, 129 ; — bibliothèque Chigi, 44 ; — calices antiques, 215 ; — catacombes, 219 ; — colonne Trajane, 238 ; — colysée, 231 ; — congrès international des sciences historiques, 323 ; — crypte St-Damase, 273 ; — églises, 340, 344 ; — St-Clément, 33 ; — Maria antiqua, 108 ; — Paul-hors-les-murs, 96 ; — St-Sabas, 96 ; — St-Sabin, 242 ; — St-Sixte, 269 ; — Ste-Thérèse, 220 ; — forum, 424 ; — fouilles, 273, 532 ; — fresques, 109, 217 ; — habitation de Ste Bibiane, 532 ; — marbre sculpté du VIe s., 219 ; — mosaïque, 217, 219, 504 ; — musée du Latran, 315 ; — place Ste-Marie in Cosmedin, 170 ; — porte de l'église Ste-Pudentienne, 218 ; — Sarcophages, 218, 219, 220 ; — tombe archaïque, 358 ; — tombeau d'Hadrien, 331 ; — tour et palais dell'Anguillara, 82.

Ronceray, église, 6-7.
Rosalini, église byzantine, 336.
rose (emblème de la), 132.
Rossi (de), 273, 283 ; — (Giuseppe), peintre, 534.
Rossini (tombeau de), 320, 321.
Roubaix, fonderie artistique, 436.
Roucourt, chaire, 152-154 ; — église, 152 ; — mobilier, 152.
Rouen, cathédrale, 371, 383 ; — palais de justice, 73, 358 ; — vitraux, 508.
Rouun (Dom E.), 31, 70-170, 192, 206, 252, 298, 303, 350, 414.
Roulland le Roux, architecte, 73.
Rubalda, *Crucifixion* par Daddi, 48.
Rubbioni, architecte, 384.
Rumani (Girolamo), peintre, 385, 387.
Rupin (E.), 19, 296.
Russie (En), 427.
Ruthwell, croix en pierre anglo-saxonne, 56, 57, 290.
Ruysdael (Salomon), peintre, 80.
Ryssenberch (Hans), orfèvre, 74.

S.

Saba (reine de), 155.
sabres de fer, 329.
sac brodé du XIVe s., 331.
sacramentaire antique, 329 ; — du IXe s., 216.
Saïda, fouilles, 416 ; — plaque en bronze, 410.
Saignes, église, 265.
saint, Alexandre, 105, 106 ; — Amand, 412 ; — Ambroise, 212, 218, 338 ; — Anschaire, 214 ; — Antoine de Padoue, 179 ; — Augustin, 120, 213, 220, 508 ; — Barthélemi, 120 ; — Benoît, 290 ; — Bernard, 145, 517 ; — Canut, 300 ; — Charles Borromée, 42 ; — Clair, 473 ; — Colomban, 290 ; — Cuthbert, 411 ; — Damase, 273 ; — Dominique, 242 ; — Donatien, 102, 146 ; — Edme, 165 ; — Epiphane, 285 ; — Epipode, 105, 106 ; — Etienne, 459, 460 ; — Fort, 468, 474 ; — Fortunat, 130, 214, 222 ; — François d'Assise, 146, 155, 207, 251, 290 ; — Furcy, 484 ; — Georges, 421 ; — Godehard, 152 ; — Grégoire le Grand, 103 ; — Grégoire de Tours, 289 ; — Hugues, 146 ; — Irénée, 101 ; — Jacques, 411, 504 ; — Jean, 504 ; — Jean-Baptiste, 155, 412 ; — Jean Damascène, 108 ; — Jérôme, 146, 420 ; — Joseph, 147 ; — Luc, 147 ; — Marc, 273 ; — Marcellin, 273 ; — Martin, 120, 289, 290 ; — Michel, 453 ; — Monulphe, 256 ; — Nicolas, 120 ; — Nicolas de Tolentino, 148 ; — Patient, 99, 101 ; — Paul, 130, 219, 221 ; — Paulin, 213, 219, 220, 290 ; — Pavin, 485, 489 ; — Pierre, 219, 503 ; — Remy, 99-104, 215 ; — René, 8 ; — Rogatien, 102 ; — Samson, 411 ; — Séverin, 462 ; — Théonest, 448 ; — Thomas, apôtre, 38, 132 ; — Thomas d'Aquin, 130 ; — Thomas de Cantorbéry, 148, 299, 303, 413 ; — Vindicien, 412 ; — Wenceslas, 300 ; — Zénon de Vérone, 214.
Saint-Amand, église, 376 ; — André, église, 163 ; — Benoît sur Loire, abbaye, 158 ; — sculpture du XIIe s., 214 ; — Bonnet de Salers, église, 260 ; — Cernin, église et clocher barlong, 261 ; — boiseries du XVe s., 262 ; — Cirgues de Jordanne, croix de l'époque de Louis XIV, 262 ; — Denis, crypte, 6 ; — église, 247 ; — portail, 447, 450 ; — verrière du XIIe s., 213 ; — Denis-Bovesse, tour romane, 248 ; — Esprit (ordre du), 95 ; — Florent, abbaye, 224 ; — Gall, *conductus* de l'Évangile du XIVe s., 218 ; — Galmier, bains romains, 424 ; — couvent des Ursulines, 424 ; — édicule de XVIe s., 424 ; — statue de la Vierge, 424 ; — Germain, château, 418 ; — chapelle de la Vierge, 247 ; — église, 163 ; — statue de Ste Anne, Ste Julie et Ste Marguerite, 163 ; — vitraux, 163 ; — Germain d'Argenton, église, 428 ; — Germain l'Auxerrois, fresques, 184 ; — Germain la Rivière, ermitage St-Aubin, 328 ; — Ghislain, lutrin en cuivre, 276 ; — Jacques de Compostelle, portico della Gloria, 69 ; — Julien Chapteuil, 339 ; — Léger, vitraux, 164 ; — Leu d'Esserent, église, 378 ; — Loup de Naud, église, 165 ; — Maixent (chronique de), 7 ; — crypte, 473 ; — Martin Cantalès, porte sculptée, 253 ; — Martin ès Vignes, vitraux, 164 ; — Médard, église, 349, 424 ; — Mesmin de Micy, bibliothèque, 415 ; — Molin, chapiteau, 270 ; — Nicolas, église, 8 ; — Nicolas en Havré, chasuble mortuaire, 144 ; — Nizier, église, 164 ; — Omer, église, 383 ; — Paul-trois-châteaux, bas-relief antique, 415 ; — Pains des Champs, église, 477-490 ; — fouilles, 484 ; — tombeau, 478-490 ; — Père, architecte, 309 ; — Pétersbourg, bibliothèque impériale, 508 ; — musée de l'ermitage, 74 ; — Pierre sur Dives, église, 11 ; — Pierre-le-Moutier, église, 496 ; — Quentin, collégiale, 372 ; — Saturnin, plan de l'église, 259, 264 ; — Vaast, église, 419 ; — Vaury, châsse du XIIe s., 218 ; — Vercize, église, 264 ; — Voûte en demi-berceau, 263 ; — Vigor, stalles en pierre, 406.
sainte, Agnès, 218 ; — Anne, 41, 42 ; — Barbe, 163 ; — Bénédicte, 473 ; — Catherine, 153 ; — Cécile, 220 ; — Foy, 8, 382 ; — Hélène, 509 ; — Madeleine de Pazzi, 198 ; — Marthe, 95 ; — Radegonde, 218 ; — Véronique, 242, 473.
Sainte-Croix, cercueils en pierre, 459 ; — Marie-aux-Anglais, église, 525 ; — Sophie, 58.
Salamanque, cathédrale, 69, 136 ; — église St-Martin, 349.
Salone (Dalmatie), sarcophage, 428.
Sambin (Hugues), sculpteur, 80.
Samson (S.), 411, 453.
San Cucufat del Valles, église, 69 ; — Juan de Bañes, église, 187 ; — Martin de Fromister, église, 69 ; — Miguel in excelsis, inscription, 295, 296 ; — retable, 292 ; — Miniato, église, 310 ; — Pedro de Tarrasa, église, 168 ; — Quirce, église, 69.
Sangallo (F. de), sculpteur, 43.
Sangues, église, 339.
Sanoner (G.), 231, 325, 405.
Santa Maria del Narranco, église, 69.
Santi de Tito, peintre, 315, 323.
Santiago, cathédrale, 251.
Santianes de Praira, église, 348.
Santillana del mar, église, 69.
Santi-Pont, statue de Diane, 161.
Saragosse, tapisseries, 444.
sarcophage, à arcatures, 136 ; — en marbre à couverte anthropoïde, 63, 64 ; — du IVe s., 219, 220 ; — du XIIIe s., 218.
Sassoterrato, peintre, 242.
satire animale, 346.
Saturne, 346.
Saumur, église St-Pierre, 223 ; — tapisserie du XIIIe s., 222, 223.
Sauvetot, vierge-reliquaire, 31.
Scandinaves (croix chez les), 334.
Scandinavie, constructions en bois, 69.
sceau, byzantin, 247 ; — égyptien, 416 ; — en plomb, 156.
Schamorky (Xav.), sculpteur, 312.
Schleswig, cénotaphe de Frédéric Ier, 430.
Schumla, sculpture rupestre, 508.
Schwabisch-Gmünd, église, 75 ; — retable à volets, 75.
Scott (Gilb.), architecte, 438.
sculpteurs, Cassiali, 320 ; — Chaugy (Michel de), 330 ; — Colin (Alex.), 208 ; — Delcour, 500 ; — Dijonnais, 134, 135 ; — Donatello, 348 ; — Ferrucci (Sim.), 38 ; — Gasq (Paul), 312 ; — Hernat, 531 ; — Jean de Cambrai, 134, 135 ; — Jean de la Huerta, 134 ; — Jean de Marville, 134 ; — Mantegna, 331, 386 ; — Marini (Nicolo), 525 ; — Meit (Conrad), 176 ; — Michel Ange, 144 ; — Michel Colombe, 421 ; — Moiturier (le), 134 ; — Orcagna, 32-35 ; — Passaglia, 324 ; — Pilon (Germain), 209 ; — Pisano (Nicolo), 525 ; — Praxytèle, 326 ; — Raphael, 331 ; — Sambin (Hugues), 80 ; — Sangallo (F. du), 43 ; — Schamosky (Xav.), 312 ; — Strongylion, 326 ; — Tino di Camaino, 323.
sculpture, ancienne, 245 ; — à Châteloy, 491 ; — flamande, 511 ; — française, 421 ; — ibérique, 329 ; — mérovingienne, 465 ; — romane, 68 ; — du XIIe s., 214 ; — du XVIe s., 135.
Ségovie (églises de), 68.
Sélencie, statues de divinités fluviales, 248
Semur, église, 519, 520.
Senlis, collégiale St-Frambourg, 356 ; — porte sculptée, 456.
Sens, ciboire du XIIIe s., 202 ; — portail, 448, 450 ; — trésor, 303.
Sepulvéda, église del Salvador, 69.
Séquence de la Messe de Pâques, du XIIIe s., 214
Sérapion (sépulture de), 71.
Serbat (L.), 383
Sévérin (S.), 462.
Sforza (portrait des), 360.
Sicile, catacombes, 336.
Sicilia sotterranea, 336.
Sidoine Apollinaire, 97, 99
Sidon, objets antiques, 417 ; — pavement en mosaïque, 247.
siège à baldaquin, 164.
Sienne, baptistère St-Jean, 348 ; — chaise, 525 ; — exposition d'art ancien, 525.
Siguenza, porte sculptée, 69.
Silano, église de la Roue, 507 ; — triptyque du XVe s., 507.
Silos, abbaye, 19, 22-69 ; — bas-relief du cloître, 68 ; — châsses limousines, 203 ; — frontal d'autel, 293 ; — trésor, 23, 203.
Simalunga, fresques, 322.
sites (Société pour la protection des), 181.
Slingeneyer, peintre, 272.
Smets, peintre, 271.
Société, des antiquaires de France, 161, 246, 326, 415, 508 ; — *archéologique « la Diane » de Montbrisson*, 423 ; — *archéologique de Tarn et Garonne*, 333, 418 ; — *St-Augustin*, 437 ; — *diocésaine d'art chrétien de Namur*, 248 ; — *française d'archéologie*, 162 ; — *d'histoire et d'archéologie de la Campine*, 334 ; — *historique et archéologique de Gand*, 333 ; — *Internationale des études iconographiques*, 335 ; — *St-Jean l'Évangéliste*, 437 ; — *pour la protection des sites*, 181 ; — *scientifique de Bruxelles*, 334.
Sogliani (Giov.-Ant.), peintre, 120.
Soignies, collégiale, 83.
Soissons, église St-Médard, 289.
Solari, architecte, 350.
Solario (Andrea), peintre, 361.
Soufflot, architecte, 429.
Sousse, fouilles, 416 ; — statuettes en terre cuite, 64.
Souternon, église du XVe s., 339.
Speculum humanae salvationis, 521.
Sphynx chaldéens, 329.
Spinello Aretino, peintre, 112.
Squarcione (Franc.), peintre, 386.
stalles, en pierre, 327, 405, 406 ; — du XVIe s., à Naes, 163.
statues, de Ste Anne, 163 ; — Ste Barbe, 163 ; — Coligny, 63 ; — dame agenouillée du XVIIIe s., 247 ; — Diane, 161 ; — divinités fluviales, 248 ; — égyptiennes, 245 ; — Gattamelata, 271 ; — S. Georges, 421 ; — Goudea, 160 ; — japonaise du VIIIe s., 247 ; — Ste Julie, 163 ; — Ste Marguerite, 163 ; — Mauricio (don), 22 ; — Napoléon Ier, 531 ; — S. Paul, 325 ; — S. Pierre, 325 ; — Ste Vierge, 21, 144, 247, 254, 261.

statuettes, flamandes, 508 ; — gallo-romaine acéphale, 327 ; — en terre cuite, 64.
stèles antiques, 64.
Strasbourg, cathédrale, 172, 182 ; — musée 74 ; — portail, 448, 450.
Strongulion, sculpteur, 326.
Suaire (le St-), 160.
Suardi (Bart.), peintre, 350.
Subiaco, Sacro speco, 218.
Sucellus (le dieu), 327.
Suisse (Ch.), architecte, 309.
Sulpice (André), menuisier du XVe s., 509.
Suse, vase grec, 416.
Suzanne (la chaste), 220.
Swerts, peintre, 272.
symbolisme médiéval, 66.
Symposium de Platon, 280.
Syracuse, catacombes, 283, 336 ; — église San Giovanni, 337 ; — musée archéologique, 321, 338, 428 ; — sarcophage, 428.
Szyller, architecte, 137.

T.

tabernacle, 305.
Tag-Eyvan, palais, 516.
tapisseries, anciennes françaises, 222 ; — Angers, 222 ; — Arras, 223 ; — Aubusson, 831 ; — Bayeux, 68, 239, 268 ; — Saragosse, 444 ; — Saumur, 222, 223.
Tarn et Garonne, *Société archéologique*, 333, 418.
Te Deum, 217.
Teillères, château, 424.
Teniers, peintre, 346.
Ternay, croix pectorale du XIIIe s., 407 ; — église, 344.
Terragone, cathédrale, 167 ; — chaire épiscopale, 167 ; — église, 09.
Tertullien, 285.
tessère de bronze, 246.
Tessy, cloche du XIIe s., 330.
têtes de pierre, 135.
tetradrachme, 327.
Teyja, grotte magdalénienne, 509.
Thaïs (sépulture de), 71.
théâtre sur l'art (influence du), 508.
Thèbes, stèles antiques, 64.
Théonest (S.), 448.
Théophile (encensoir de), 215.
Thérouanne, cathédrale, 406 ; — déambulatoire, 378.
Thibaut de Blois (sceau de), 239.
Thiollier (Noël), 266, 339, 424.
Thomas, apôtre (S.), 38, 132 ; — d'Aquin, 130 ; — de Cantorbéry (martyre de), 299 ; — (sacre de), 148 ; — (l'abbé), 421.
Thourout, église, 513.
Thuin, refuge de l'abbaye de Lobbes, 124.
tiare pontificale, 502-505.
Tiepolo (J.-Bte), peintre, 390, 391.
Tino di Camaino, sculpteur, 323.
Tintoret, peintre, 386, 505.
Tirlemont, fonts-baptismaux, 499.
tissus anciens trouvés dans un tombeau, 11-15.
Titien (le), peintre, 82, 387, 431.
Tolède, cathédrale, 176, 267 ; — collège Santa-Cruz, 176 ; — église, 68.
tombeaux, de l'archiduc Ferdinand, 209 ; — Benoît IX, 503 ; — XIII, 222 ; — Bruai (Léon), 320 ; — à coupoles, 329 ; — Donatien et Rogatien, 102 ; — S. Edme, 412 ; — Escaillon (seigneur d'), 136 ; — François II de Bretagne, 421 ; — Gellan (Nic.), 15 ; — Hadrien, 331 ; — Hardouin de Bueil, 15 ; — Henri de Conflans, 136 ; — Hugues de Lohes, 136 ; — Irénée, 101 ; — Jean de Batterie, 136 ; — Jean de Beni, 134 ; — Jean sans Peur, 136 ; — Junius Bassus, 213, 216, 220 ; — Liedekerke (famille de), 439 ; — Maximilien Ier, 208 ; — Mellini (cardinal), 222 ; — S. Pavin, 341, 478-490 ; — Philibert de Luxembourg, 176 ; — Philippe le Hardi, 136 ; — Rossini, 320, 321 ; — Vaugiraud (Mgr de), 17 ; — du Ve s., 101 ; — du moyen âge (arrangement des), 15.
tombes plates en cuivre, 180.
Tongres, aigle-lutrin, 441.
Tonnerre, hôpital, 269 ; — hôtel-Dieu, 79, 336.
Tortosa, cathédrale, 169.
Toul, chaire épicopale, 406.
Toulouse, archives notariales, 330 ; — cathédrale, 79, 252 ; — église St-Etienne, 269, tour, dell'Anguillara, a Rome, 82 ; — à Ath, 376 ; — couverte en bâtière, 429 ; — à Kasan, 427 ; — lanterne, 377 ; — octogone, 514 ; — romane, 68, 248 ; — St-Rombaut a Malines, 512.
Tournai, abbatiale St-Martin, 376 ; — atelier de dinanderie, 441 ; — bâtiment des portes, 235-237 ; — cathédrale, 174, 232, 269, 370, 377, 378, 427 ; — chapiteaux, 346 ; — châsse St-Eleuthere, 340 ; — couverture d'évangéliaire, 218 ; — église des jésuites, 74 ; — St-Piat, 513 ; — lutrin en cuivre du XVe s., 276, 441 ; — mausolées de Walter de Marvis et de Walter de Croix, 276 ; — musée, 145 ; — place des Acacias, 233 ; — plan des abords de la cathédrale, 232, 233-236 ; — porte Mantille, 237 ; — portes romanes, 237 ; — stalles en pierre, 327, 405.
Tournus, église, 516. — trésor monétaire, 416.
Tours, cathédrale, 133 ; — église, 289, 466 — médaille du XVe s., 421.
tours-lanternes, 377.
Tralles, fouilles, 246 ; — portique en marbre, 246.
transfiguration de N. S., 132.
Trégnier, calvaire, 531.
Trente, cathédrale, 320 ; — tapisseries, 320; — trésor, 320.
trésor, de Perigueux, 331 ; — Sens, 303 ; — Silos, 23, 203 ; — Tournus (monétaire), 416 ; — Trente, 320 ; — Villemaur, 163.
Treves, crypte de St-Maximien, 467.
Trinite, 129, 131.
Triomphe de l'agneau, peinture de Jean Van Eyck, 207.
Tripoli, inscription grecque, 248 ; — sculptures anciennes, 245.
Trizac, église, 259, 204.
Tronoen, calvaire, 73.
trope du XIVe s., 214.
Troyes, bibliothèque, 411 ; — congrès archéologique, 344 ; — christ de Girardon, 162 ; — églises, de la Madeleine, 73, 162 ; — St-Jean, St-Pantaléon, 104 ; — St-Remy, 162 ; — St-Urbain, 162, 419 ; — jubé du XVIe s., — tombes plates en cuivre, 180.
Tudéla, collégiale, 69.
Tunis, musée du Bardo, 160 ; — statuettes, 160.
Turin, musée, 533 ; — place Victor Emmanuel, 173 , — S. Suaire, 160, 333.
Turnhout, musée archéologique, 334.

U.

Ugolino, peintre, 47.
Urcel, chapiteaux, 452.
usages ecclésiastiques, 51.

V.

Vaison, stalles en pierre, 406.
vaisselle romaine en argent, 327.
Valenciennes, abbaye St-Jean, 382 ; — église des jésuites, 74 ; — Notre-Dame la Grande, 366-383 ; — (plan en relief de), 367.
Valladolid, croix émaillée, 27.
Valuéjols, chaire en pierre, 264 ; — christ en bois du XIVe s., 264 , église, 264.
Van Aelst, tapissier, 320.
Vanaise, peintre, 272.
Van Clève (Josse), peintre, 84, 86.
Van Houcke, architecte, 124.
Van Maerland, 346.
Varotari, peintre, 387.
Vasari, 32, 119.
vases eucharistiques, antiques, 327 ; — à charnières, 202 ; — grec, 416.
Vatican, archives, 429.
Vaucelles, église, 372.
Vauclair, église, 264 ; — vierge en bois sculpté, 261.
Vaugiraud (armoiries de), 18 ; — (cercueil en plomb de Mgr), 17, 18 ; — tombeau, 17.
Vauvillers, archives, 429.
Vega, vierge-reliquaire, 31.
Vendrasco, architecte, 156.
Veneziano (Antonio), peintre, 388 ; — (Lor.) peintre, 390.
Venise, bas-relief en marbre sculpté, 219 ; — campanile St-Marc, 68, 81, 439 ; — chancel du VIe s., 215 ; — ciborium de S. Marc, 213 ; — église San Stefano, 156 ; — églises, 390-392 ; — exposition triennale des Beaux-Arts, 388 ; — fête du S. Rédempteur, 392 ; — fonts baptismaux, 406 ; — monuments anciens, 81 ; — musée municipal, 157 ; — pala d'oro, 297 ; — palais du grand conseil, 311 ; — du grand-duc, 505 ; — St-Marc, 288, 311.
Verderio, église paroissiale, 82.
Verdun, émaillerie, 295, 297.
Verfeil, croix antique, 330.
Verlat, 272.
Vermenton, porte sculptée, 450.
Verney, donjon, 424.
Vérone, peintures murales, 109 ; — place de la Seigneurie, 170 ; — portail de San Zeno, 449, 450.
Véronèse, peintre, 387.
Véronique (Ste), 242 ; — (reliques de), 473.
verres, blancs, 133 ; — églomisés, 248.
vertus cardinales, 34.
vêtement liturgique, *Calamaucum*, 502 ; — chape, 51, 165 ; — chasuble, 16, 65, 144, 262 ; — gants pontificaux, 159 ; — mitre, 74, 241, 411, 504 ; — pallium, 219, 241 ; — planète, 413 ; — tiare, 502-505.
Vexin français, églises romanes, 328.
Vich, cathédrale, 24, 168 ; — chandeliers en fer, 168 ; — châsses, 203 ; — Christ, 413 ; — ciboire émaillé, 202, 203 ; — croix émaillée, 24-27 ; — crosses, 203 ; — crucifix et statues, 167 ; — devant d'autel du XIIe s., 327 ; — encensoir, 204 ; — Gémellion, 204 ; — musée, 24, 167, 201, 413 ; — pyxide pédiculée, 201.
Vienne, coffret d'ivoire byzantin, 430.
Vierge, annonciation, 267, 361 ; — assomption, 37 ; — culte, 78 , — mariage, 36, 250 ; — reliquaire, 28-30 ; — trépas, 37, 145 ; — visitation, 227 ; — statue, 144, 254, 261, 424, 508 ; — à Beaulieu, 294 ; — en bronze du XVe s., 247 ; — en faïence, 408 ; — ivoire sculpté, 289 ; — limousine, 206 ; — en pierre du XVe s., 312 ; — du XIIIe s., 21 ; — du XVe s., 428 ; — du XVIe s., 428 ; — et l'Enfant, 42, 43 ; — de Negroponte, 389 ; — de Rumani, 387.
Vigean, châsse, 413 ; — chasuble du XVe s., 262 ; — église, 261.
Vignole, architecte, 332.
Vigonnet, église, 264.
Villabertram, collégiale, 69.
Villedieu, clocher, 261 ; — église gothique, 264 ; — serrure du XVe s., 264.
Villelaure, mosaïque, 326.
Villemaur, clocher en bois, 163, 419 ; — église, 163 ; — jubé, 419 ; — trésor, 163.
Villenaux, église, 164.
Villeneuve-l'archevêque, église, 163.
Vilennes, église, 328.
Villes (art de bâtir les), 170, 232 ; — d'art célèbres, 173.

Villers, abbaye, 512.
Vincennes, château, 268.
Vinci (Léonard de), peintre, 350.
Vindicien (B.), 412.
Vinzian, objets romains, 415.
Viollet-le-Duc, 8, 10, 53, 54, 71, 79, 148, 304, 312, 331, 340, 472.
Visitation, 227.
Vitraux, Ambierle, 339; — Auxerre, 216, 221; — Beauvais, 144; — Brienne, 163; — Bruxelles, 146; — Ceffonds, 163; — Champeaux, 144; — Crandelles, 262; — Evreux, 508; — Gand, 437; — Guignencourt, 144; — Louvain, 508; — Montereau-font-Yonne, 166; — Montfort l'Amaury, 133; — Paris, 356; — Pin-en-Mauges, 438; — Poitiers, 132, 134; — Pont-Ste-Marie, 164; — Rouen, 508; — Saint-Denis, 213; — Saint-Germain, 163; — Saint-Léger, 164; — St-Martinès, orgues, 164; — Troyes, 144, 162, 164; — du XIVe s., 251.
Vondel (Justus), poète, 84.
Voulton, église, 165.
voûtes, d'arêtes romaines, 516; — barlongues, 519; — en bois, 163, 164; — en demi-berceau, 263; — domicales nervées, 511; — d'ogives, 165; — sexpartites, 267; — sphériques, 267.
Vrelant, peintre, 430.

W.

Walcourt, boiseries, 181, 182; — collégiale, 73, 83.
Walter de Croix (mausolée), 276; — de Marvis (mausolée de), 276.
Wappers, peintre, 272.
Warin (Quentin), peintre, 143.
Warwick (monument dit de), 431.
Weale (W. H. James), 278, 396.
Wells, cathédrale, 373.
Wenceslas (S.), 300.
Weris, église, 248.
Werprin (Perpète), fondeur, 500.
Westmalen, église, 512.
Westminster, cathédrale catholique, 56; — plan, 58; — intérieur, 59.
Weyden (Roger Van der), peintre, 85, 390, 393.
Wiertz, peintre, 272.
Wilmotte, peintre, 193.
Winchester, peintures de l'église St-Jean, 302.
Windsor, buste d'enfant, 176.
Witz (Conrad), peintre, 74.
Wyshages, cloche du XVe s., 431.

X.

Xanten, maison du XVe s., 268; — stalles, 406.

Y.

Ydes, église, 264; — porche, 259.
Ypres, église St-Martin, 378; — grand marché, 170; — maison des templiers, 124.

Z.

Zaghonan, piédestal romain, 415.
Zamora, cathédrale, 69.
Zeitschrift fur bildende Kunst, 74, 525; — *für christliche Kunst*, 74.
Zenon de Vérone (S.), 214.
Zeus Serapis (tête en marbre), 240.
Zoologie mystique, 346.
Zuccheri (Tadd.), peintre, 242, 323.
Zutphen, fonts baptismaux, 431.

ERRATA.

Page 316, 2e col., 26e ligne, *au lieu de :* bénédictine ; *lisez :* cistercienne.

» 343, 1re » *supprimer la dernière ligne :* le beffroi.....

» 418, 1re » 32e ligne, *au lieu de :* Courson ; *lisez :* Planson.

» 440, 2e » lignes 8 à 19 ; *lisez :* La deuxième section, présidée par M. le vicomte de Gellinck de Vaernewyck, a entendu MM. Boghaert-Vaché, Brouwers, les RR. Dom Morin, Dom Jonckheere, bénédictins de Maredsous, le R. P. Ubald d'Alençon et MM. Mathieu, Gerard, Arendt, etc.

La troisième, section d'archéologie, sous la présidence de M. le chanoine Van den Gheyn, a entendu plusieurs rapports ayant trait à la dinanderie : de M. Soil, sur les dinanderies de Tournai, de M. Donnet sur les dinanderies anversoises. M. Verhaegen a parlé de dentelles. M. Thémon a fait rapport sur les sites de la province et M. l'abbé Tichon sur les monuments dinantais d'autrefois.

Page 443, 2e col., 33e ligne, *au lieu de :* en 1639 ; *lisez :* le 9 janvier 1693.

Des abonnés nous ayant signalé des discordances dans la numérotation des tomes de notre *Revue*, nous donnons ci-après le tableau de rectification.

Séries de la REVUE DE L'ART CHRÉTIEN imprimées à Saint-Augustin depuis 1883.

I

TROISIÈME série. — Paraissant tous les TROIS mois (1883-1889).

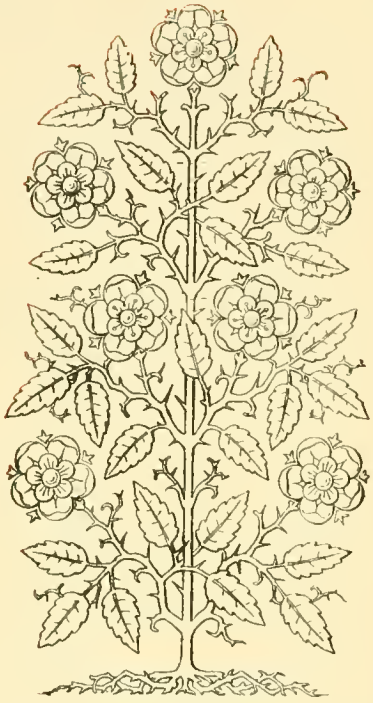
Indications FAUTIVES sur le frontispice de la 1re page						Indications EXACTES pour le frontispice de la 1re page				
MILLÉSIME	ANNÉE	A SÉRIE	TOMAISON DE LA SÉRIE	B TOMAISON DE LA COLLECTION		MILLÉSIME	ANNÉE	SÉRIE	TOMAISON DE LA SÉRIE	TOMAISON DE LA COLLECTION
1883	26e	3e	I	*XXXI*	A. — La série a été changée en 1885 par erreur ; elle reste la *troisième* jusqu'en 1889 inclusivement.	1883	26e	3e	I	XXXIII
1884	27e	3e	II	XXXIV	B. — En 1883, première erreur dans la *tomaison de la collection.*	1884	27e	3e	II	XXXIV
1885	28e	4e	III	XXXV	La *tomaison de la troisième série* est exacte.	1885	28e	3e	III	XXXV
1886	29e	4e	IV	XXXVI	COUVERTURE GÉNÉRALE. — A part la mention *nouvelle série*, au lieu de : *Troisième série*, tout est exact sur chacune des couvertures.	1886	29e	3e	IV	XXXVI
1887	30e	4e	V	XXXVII		1887	30e	3e	V	XXXVII
1888	31e	4e	VI	XXXVIII		1888	31e	3e	VI	XXXVIII
1889	32e	4e	VII	XXXIX		1889	32e	3e	VII	XXXIX

II

QUATRIÈME série. — Paraissant tous les DEUX mois (depuis 1890).

		A	B	C					
1890	33e	4e	*VIII*	XL	A. — La mention de la série est fautive en 1892, 1893, 1894, 1895, 1900, 1901, 1902.	1890	33e	4e	I	XL
1891	34e	4e	II	XLI	B. — Le premier volume de la quatrième série continue par erreur la tomaison de la troisième. — L'erreur cesse dès le deuxième volume (année 1891).	1891	34e	4e	II	XLI
1892	35e	5e	III	*XLI*	C. — En 1892, seconde erreur dans la *tomaison de la collection*, erreur qui se perpétue jusqu'en 1904.	1892	35e	4e	III	XLII
1893	36e	5e	IV	*XLII*	COUVERTURE GÉNÉRALE DE CETTE QUATRIÈME SÉRIE.	1893	36e	4e	IV	XLIII
1894	37e	5e	V	*XLIII*	Elle est exacte, à part les années 1890, 1894, 1899, 1900 et 1901 qui portent la mention de *cinquième* série au lieu de *quatrième*. — En 1902, lire : quatrième série, tome XIII ; LII de la collection. — En 1903, lire : quatrième série, tome XIV ; de la collection LIII.	1894	37e	4e	V	XLIV
1895	38e	5e	VI	*XLIV*		1895	38e	4e	VI	XLV
1896	39e	4e	VII	*XLV*		1896	39e	4e	VII	XLVI
1897	40e	4e	VIII	*XLVI*		1897	40e	4e	VIII	XLVII
1898	41e	4e	IX	*XLVII*		1898	41e	4e	IX	XLVIII
1899	42e	4e	X	*XLVIII*		1899	42e	4e	X	XLIX
1900	43e	5e	XI	*XLIX*	En 1900, on a changé le mot *Année* en *Volume*. — On aurait dû maintenir le mot *année*, car le n° de l'année ne correspond pas à celui du volume. Ainsi, en 1900, le tome XI de la quatrième série, devait bien être le tome de la XLIIIe année, et non pas le XLIIIe volume de la collection, mais le Le.	1900	43e	4e	XI	L
1901	44e	5e	XII	*L*		1901	44e	4e	XII	LI
1902	45e	5e	XIII	*L*		1902	45e	4e	XIII	LII
1903	46e	4e	XIV	*LI*		1903	46e	4e	XIV	LIII

NOTE. — Ce tableau annule celui paru à la fin de 1902.



[redacted]DING SECT. OCT 26 1967

N
7810
R4
t.53

Revue de l'art chrétien

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY